

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Scocca in Spagna la scintilla futurista (1909-1910)

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/91989> since

Publisher:

Trauben

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Facoltà di Lingue
e Letterature Straniere

L'Italia nelle scritture degli altri

a cura di Piero de Gennaro

2011

Università degli Studi di Torino



Trauben

*In copertina, raffigurazione dell'Italia nell'edizione manoscritta della Cosmographia di Tolomeo
realizzata nel 1460-66 (ms. V.F.32 alla Biblioteca Nazionale di Napoli, cc. 83v-84r).*

© 2011 Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Trauben editrice, via Plana 1, Torino
www.trauben.it

ISBN 978-88-89909911

Indice

Gerhard FRIEDRICH <i>Sterben in Italien. Umwertung und Destruktion des deutschen Italienmythos in Thomas Mann, Der Tod in Venedig und Wolfgang Koeppen, Der Tod in Rom</i>	5
Riccardo MORELLO <i>Lo sguardo del nemico. Franz Grillparzer e l'Italia</i>	17
Isabella AMICO DI MEANE <i>L'Italia risorgimentale vista con gli occhi della Germania</i>	29
Ljiljana BANJANIN <i>L'Italia dei serbi (da Dositej Obradović a Marko Car)</i>	49
Nadia CAPRIOGLIO <i>Fotografie italiane nella poesia russa del XX secolo</i>	69
Krystyna JAWORSKA <i>Alterità e identità. L'Italia di Maria Konopnicka</i>	79
Giovanna SPENDEL <i>Malwida von Meysenbug: una testimonianza d'eccezione a Londra su alcuni protagonisti del Risorgimento italiano</i>	95
Donatella ABBATE BADIN <i>"To forward the cause of truth and of virtue": The Ethical Bias in Lady Morgan's Italy</i>	107
Carmen CONCILIO <i>Villa Toscana a Joannesburg, di Ivan Vladislavić</i>	117
Sonia DI LORETO <i>"We pushed aside the flowers to see the cannon": politica, natura e arte in Recollections of the Vatican di Margaret Fuller</i>	131
Pier Paolo PICIUCCO <i>Passaggio in Italia: ritratto del bel paese nei romanzi di E. M. Forster</i>	143

Patricia KOTTELAT <i>L'Italie des guides touristiques français, regards croisés 1907-2010</i>	155
Laura RESCIA <i>Ibridazioni di eroi e di generi tra Francia e Italia: da Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples di Alexandre Dumas (1861) a Garibaldi en Sicile di Marcello Panni (2005)</i>	169
Orietta ABBATI <i>Echi risorgimentali italiani in Portogallo</i>	185
Eduardo CREUS VISIERS <i>Una visión de Italia</i>	201
Elena DE PAZ DE CASTRO <i>Traviata, traviatona, traviatesco...</i>	211
Giancarlo DE PRETIS <i>Nel cuore degli altri. Annotazioni sulla ricezione della figura di Edmondo De Amicis in Spagna.</i>	219
Maria Isabella MININNI <i>I Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini nelle traduzioni spagnole</i>	229
Lia OGNO <i>L'Italia nella scrittura di Blasco Ibáñez (A proposito de En el país del arte)</i>	241
Veronica ORAZI <i>Scocca in Spagna la scintilla futurista (1909-1910)</i>	253
Laura BONATO <i>Iatromusica e iatrodanza: sulle tracce del tarantismo</i>	263
Davide CAVAGNINO <i>The Importance of Cryptographic Hashes in Computer Security. An overview of present and future cryptographic hash functions</i>	281

STERBEN IN ITALIEN.
UMWERTUNG UND DESTRUKTION
DES DEUTSCHEN ITALIENMYTHOS
IN THOMAS MANN, *DER TOD IN VENEDIG*
UND WOLFGANG KOEPPEN, *DER TOD IN ROM*

Gerhard Friedrich

I

Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das
märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte,
wohin ging man? Aber das war klar. (...)

„Nach Venedig“!¹

Überdeutlich wird hier keine individuelle Entscheidung mitgeteilt, sondern ein kollektives Wissen artikuliert sich („wohin ging man?“), Venedig wird als schon in ironischer Distanz („Aber das war klar.“) präsentierter Allgemeinplatz zum Ziel, „man“ weiss, was einen erwartet: „das märchenhaft Abweichende“. Dieses Märchen allerdings funktioniert bequem („über Nacht“) und man weiss genau, wo man es findet. Diese Orte, an denen Alles anders ist, an denen die üblichen Normen und Konventionen nicht gelten – und dies haben sie gemeinsam mit der Utopie – die aber wirklich existieren und genau lokalisierbar sind, nannte Michele Foucault Heteropien². Es bleibt allerdings hinzuzufügen, dass es sich bei Thomas Manns „Venedig“ um eine kollektiv vorgestellte Heteropie handelt, denn nur aus der Distanz der deutschen Perspektive kann Venedig, und generell Italien, zu einer solchen werden. Als von was abweichend sollte der Venezianer seine Stadt empfinden? Die Heteropie als vorgestellte wäre demnach näher an der Utopie als es der Foucaultsche Begriff nahelegt. Nicht wirklicher Ort, in dem wirklich „Anderes“ herrscht, sondern wirklich fremder Ort, in den von der Eigenkultur „Abweichendes“ projiziert wird. Dabei wird „das Andere“ primär von der Selbstwahr-

¹ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2005, S. 32. (Die Novelle entstand zwischen Juli 1911 und Juli 1912. Erstausgabe beim Verlag S. Fischer, 1913.)

² M. FOUCAULT, *Andere Räume*, in *Idee, Prozess, Ergebnis. Ausstellungskatalog zur internationalen Bauausstellung*, Berlin 1987, S. 337-340.

nehmung definiert und ist dieser funktional – als deren Problematisierung und, wohl häufiger, als deren Bekräftigung – und erst in zweiter Linie wird es, wenn überhaupt, in seiner Autonomie wahrgenommen. Nach diesen Vorüberlegungen lässt sich vermuten, dass Thomas Manns Venedig ein zutiefst deutsches Venedig ist und sein „Tod in Venedig“ ein deutscher Tod.

Man sollte die Wirkungsmächtigkeit des scheinbar so banalen Klichs vom „märchenhaften“ Italien nicht unterschätzen, denn es kommt von weit her – von Heinse über Goethe, Waiblinger und Eichendorff bis zu Nietzsche – und es konditioniert immerhin Aschenbachs Entscheidung trotz aller Selbstironie eben nach Venedig zu fahren.

Die Substanz der Andersartigkeit des „Anderen“, dieses „deutschen Italien“, besteht in der vom Sturm und Drang über Klassik und Romantik entwickelten und sich bis hin zu Wagner und Nietzsche erhaltenden Vision Italiens als Raum/Ort in dem schmerzhaft Dichtungen und Abspaltungen gelindert und im Idealfall zur Synthese gebracht werden können. Synthesestreben, Einheit der Widersprüche, Harmonie: dies sind die Schlüsselworte die die deutsche „Italiensehnsucht“ ab Mitte des 18. Jahrhunderts kennzeichnen, eine Sehnsucht, die sich in mehr oder weniger banalisierten Versatzstücken bis ins 20. Jahrhundert fortsetzt und die zum Beispiel noch den Grundton in Peter Schneiders Novelle *Lenz* (1973) oder in Friedrich Christian Delius' *Spaziergang von Rostock nach Syrakus* (1995) bestimmt.

Synthese aber von was? Mit der zunehmenden Säkularisierung von Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert, mit dem „Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“³, beginnen die – zumal die intellektuell und künstlerisch gebildeten – Individuen sich als nicht mehr unmittelbar und a priori aufgehoben in dieser Welt wahrzunehmen. Die Erfahrung einer existenziellen Getrenntheit wird konstitutiv im modernen Individuationsprozess, das Leiden an und die Bemühungen um Aufhebung dieser wird vom Sturm und Drang bis zur Romantik zur Haupttriebkraft künstlerischer (literarischer) und kunsttheoretischer Bemühungen. Allen, von Werthers All-Umarmung bis zu Schillers Briefen *Zur ästhetischen Erziehung des Menschen*⁴ und dem Traum der Romantik einer paradiesischen Naturunmittelbarkeit menschlicher Existenz, ist gemeinsam das Denken

³ I. KANT, *Was ist Aufklärung?* Zuerst veröffentlicht in *Berlinische Monatsschrift*, Dezember 1784, S. 481-494.

⁴ F. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Zuerst veröffentlicht in *Die Horen*, Tübingen, Cotta, 1795.

oder Träumen, das Streben nach einer ganzheitlichen Lebensweise, die sich auf neue Weise unmittelbar in einer heimatlichen Welt verwirklicht.

Zum privilegierten Raum für Einübung, Entwurf und Problematisierung dieser neuen Synthese wird die Kunst – da es aber gerade darum geht, sich nicht sektorial zu beschränken, muss diese Kunst sich auch ins „Leben“ weiten. Die Bereiche sollen ineinander übergehen, die Kunst – im Idealfall – „gelebt“ werden, und da fällt der Blick auf ein wirkliches Land, das aus der Ferne gesehen als ganzes schon Kunst zu sein schien: Italien. So wurde Italien zur vorgestellten Heterotopie für deutsche Künstler und Intellektuelle, zum Land der tendenziell schon existierenden „großen Synthese“, des – in den Worten Aschenbachs – „märchenhaft Abweichenden“. Und genau dies ist auch – wie gezeigt werden soll – Manns Motiv, Aschenbach in Venedig und nicht in Paris oder London sterben zu lassen.

Das „märchenhafte“ des Landes wird allerdings schon beim ersten Kontakt mit ihm fraglich:

Es war ein betagtes Fahrzeug italienischer Nationalität, veraltet, rußig und düster. In einer höhlenartigen, künstlich erleuchteten Kojе des inneren Raumes, wohin Aschenbach sofort nach betreten des Schiffes von einem buckligen und unreinlichen Matrosen mit grinsender Höflichkeit genötigt wurde, saß hinter einem Tisch, den Hut schief in der Stirn und einen Zigarettenstummel im Mundwinkel, ein ziegenbärtiger Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors, der mit grimasenhaft leichtem Geschäftsgebaren die Personalien der Reisenden aufnahm und ihnen die Fahrscheine ausstellte. „Nach Venedig“⁵!

Das Schiff und seine Besatzung sind keine Verheissung und lassen nichts Gutes ahnen, Aschenbach lernt aber später im Hotel am Lido Tadzio, den Knaben, kennen und scheint in der Woge seiner aufkeimenden Liebe das idealisierte Italienbild der klassisch-romantischen Tradition verwirklicht zu finden:

Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land, an die Grenze der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen, sondern immer sanft kühlender Anhauch Okeanos aufsteigen lässt und in se-

⁵ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 32.

liger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflos und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht⁶.

Die allerdings karikaturhafte Anhäufung von Allgemeinplätzen des südlichen Glücks lässt an Georg Büchners Karikatur des Italienbildes der Romantik in *Leonce und Lena* denken:

(...) dass es keinen Winter mehr gibt und wir uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren, und das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stecken. (...) und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine commode Religion⁷!

In beiden – Thomas Mann und Georg Büchner – ist zwischen den Zeilen ihrer Karikaturen die Denunziation des süßen Gifts des Wunsches nach Regression spürbar. Die Sehnsucht nach Aufhebung existenzieller Getrenntheit wird hier durch Ironie stigmatisiert in ihrer möglichen regressiven Variante, in der die Synthese von Ich und Welt nicht Ergebnis ist von aktiver und produktiver Ich-Behauptung, sondern eines passiven Eintauchens des Ichs in ein flüssiges (nicht widerständiges) und warmes Ambiente, das es absorbiert und verschwinden lässt. Rückkehr in den Mutterleib, die Synthese als Auslöschung der Individualität, Tod. Das Fehlen des Winters, Wärme und Meer sind im Kontext der Mannschen Novelle subtilere, aber gehaltreichere Chiffren für den Tod, als die in Venedig ausgebrochene Cholera. Meer, Sonne und der geliebte Knabe verschwimmen zu einem einzigen Bild gefühlter, unartikuliert-distanzloser Homogenität von Ich und Welt, Sprache wird zu Musik, Rationalität und Begrifflichkeit als Instrumente der Wirklichkeitsaneignung werden aufgehoben:

Aschenbach verstand nicht ein Wort von dem, was er sagte, und mochte es das Alltäglichsste sein, es war verschwommener Wohllaut in seinem Ohr. So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik, eine übermütige Sonne goss verschwenderischen Glanz über ihn aus, und die erhabene Tiefsicht des Meeres (des unartikuliert Endlosen, G.F.) war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund⁸.

⁶ Ebd., S. 79-80.

⁷ G. BÜCHNER, *Leonce und Lena*, in G. BÜCHNER, *Werke und Briefe*, Hg.v. Fritz Bergemann, Frankfurt a.M., Insel, 1979, S. 146.

⁸ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 81-82.

Unmittelbarkeit in ihrem ganz physischen Sinn erscheint als der Königsweg des Weltverständnisses, als einzig gültige Erkenntnisweise: der Körper, die Sinne, Triebe und Rausch werden Alles, im Zeichen der verbotenen Liebe, des Tabubruchs, geschieht der Triumph des Nietzsche'schen Dionysischen, das Mann so sehr fürchtete, wie es ihn faszinierte:

Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreißte, seine Bildung geriet ins Wallen (...) Stand nicht geschrieben, dass die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf sinnliche Dinge wendet? Sie betäube und bezaubere, hieß es, Verstand und Gedächtnis dergestalt, dass die Seele vor Vergnügen ihres eigentlichen Zustandes ganz vergesse und mit staunender Bewunderung an dem schönsten der besonnenen Gegenstände hängen bleibe: ja, nur mit Hilfe eines Körpers vermöge sie dann noch zu höherer Betrachtung sich zu erheben. Amor fürwahr tat es den Mathematikern gleich, die unfähigen Kindern greifbare Bilder der reinen Formen vorzeigen: So auch bediente der Gott sich, um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend (...) So dachte der Enthusiasmisierte; so vermochte er zu empfinden. Und aus Meeresrausch und Sonnenglast spann sich ihm ein reizendes Bild⁹.

Die allgegenwärtige (italienische) Sonne, die „unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf sinnliche Dinge wendet“, unterminiert jedoch Aschenbachs künstlerische Schaffenskraft, sie lässt ihn seine Energie dionysisch verbrennen, und sein Ende als ein Eingehen ins Ungeschiedene, ins „Verheißungsvoll-Ungeheure“¹⁰, erscheint schon vorgezeichnet:

Die Sonne bräunte ihm Antlitz und Hände, der erregende Salzhauch stärkte ihn zum Gefühl, und wie er sonst jede Erquickung, die Schlaf, Nahrung oder Natur ihm gespendet, sogleich in ein Werk zu verausgaben gewohnt gewesen war, so ließ er nun alles, das Sonne, Muße und Meerluft ihm an täglicher Kräftigung zuführten, hochherzig-unwirtschaftlich aufgehen in Rausch und Empfindung¹¹.

Thomas Mann modifiziert das vom 18. Jahrhundert überkommene Bild Italiens als vorgestellter Heterotopos der „großen Synthese“ im Wesentlichen nicht. Eher wird es banalisiert und die Aufmerksamkeit verla-

⁹ Ebd., S. 84-85.

¹⁰ Ebd., S. 139. Dies ist die Dimension, in die Aschenbach, dem im Meer verschwindenden Knaben Tadzio folgend, in seiner Selbstwahrnehmung eingeht.

¹¹ Ebd., S. 90.

gert sich vom „Land der Kunst“ auf das der freundlichen Natur, des milden Klimas und der Sonne. Was er im Kern problematisiert ist die Synthese als solche. Sie wird in ihrer regressiven, die Schöpferkraft lähmenden und Ich-auslöschenden Potentialität gefasst. Dem korrespondiert die Umwertung des Italienbildes von einem eines Raums möglicher Einheit künstlerischer Produktivität und Lebensfreude, von Ratio und Sinnlichkeit, in sein Gegenteil: zum Bild eines Ortes, der – gerade sofern er der Annäherung und Vermischung der Sphären günstig ist – dazu beitragen kann Schöpferkraft zu verbrennen und das Ich auzuslöschen. „Italien“ wird zum Raum der Entropie, letztlich des Todes. So bestätigt Aschenbachs Tod den Mythos Italiens als „Land der Synthese“ ex negativo. In ihrer Umkehrung bleibt die Mystifikation jedoch erhalten.

Thomas Manns Novelle wird lesbar als verzweifelte Verteidigung des Apollinischen, der rigiden Abgrenzung der Bereiche, von Rationalität, Disziplin und Verdrängung, als Manifest der Körperfeindlichkeit, da die Sphäre des Irrationalen, des Sinnlich-Triebhaften, des von Verbot und Tabu Stigmatisierten als tödliche Gefahr für die Integrität des Ich wahrgenommen wird.

Andererseits befand sich Aschenbach in einer Schaffenskrise als er nach Italien aufbrach. Er persönlich litt an Lebensferne und der daraus resultierenden Konventionalität, Formalismus und Sterilität seiner Kunst, gerade von hier aus konnte er „schwach“ werden und den Verlockungen Tadzio – und „Italien“ – zum Opfer fallen. Als lebensschwaches Sinnbild seiner lebensfernen Kunst wird er von südlicher Sinnlichkeit verzehrt. Die Frage, ob vielleicht nicht Körper und Sinnlichkeit als solche destruktiv sind, sondern erst durch bürgerliche Konvention, Verdrängung und Tabu dazu werden, wird in der Novelle nicht explizit aufgeworfen. Ihre positive Beantwortung – der subversive Stolz des modernen Outing – hätte Aschenbach und Manns Italien retten können. Aber es waren andere Zeiten.

II

Wolfgang Koeppens Roman *Der Tod in Rom* (1954) lässt keinen Zweifel am gewollten Bezug auf die Novelle Thomas Manns. Außer dem Titel selbst verweist der letzte Satz aus *Der Tod in Venedig*, dem Roman als Motto vorangestellt, explizit auf das Werk des großen Vorgängers. Aber

damit nicht genug. Dieser Satz erscheint wieder – diesmal mit bezeichnenden Variationen – als letzter Satz des Koeppenschen Romans:

Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte¹².

Bei Thomas Mann hieß es:

Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode¹³.

Offensichtlich geht es Koeppen darum, auf Manns Text Bezug nehmend, sich von diesem letztlich doch abzusetzen: Kontrastprogramm. Wiederum stirbt ein Deutscher in Italien und die Welt erfährt davon, *aber* diesmal erschüttert niemand dieser Tod. Die Geschichten haben Gemeinsamkeiten, aber am Ende ist doch alles anders.

Anfang der 50-er Jahre. Eine deutsche Familie – Pfaffrath – trifft in Rom ein, um sich konspirativ mit dem angeheirateten Gottlieb Judejahn zu treffen. Rom als Ort erscheint hier zunächst herabgestuft. Sie besuchen nicht DAS Rom der Deutschen, sondern sie müssen sich im Ausland treffen, da Judejahn ein im Nürnberger Prozess als Nazi-Kriegsverbrecher verurteilter und gesuchter ehemaliger SS-General ist. Trotzdem wird die Stadt zum wahren Protagonisten des Romans – nur dass ihre deutschen Besucher dies nicht bemerken. Sie sind zu sehr mit sich selbst und ihrer verhängnisvollen Vergangenheit beschäftigt, um wirklich wahrzunehmen, wo sie sich befinden. Die Stadt bleibt ihnen fremd, teils werden sie von ihr marginalisiert, teils betreiben sie Selbstmarginalisierung. Dieses gleichzeitig von völkischer Arroganz und provinzieller Borniertheit geprägte Verhalten findet seinen Höhepunkt in der von Koeppen mit subtiler Ironie gestalteten Szene, in der ein deutscher Frauenchor an der Fontana di Trevi *Am Brunnen vor dem Tore* vorträgt:

(...) und ein deutscher Frauenchor stand nun vor der Säulengrotte, stand vor den Göttern und Halbgöttern und Fabelwesen im barocken Gewand, stand vor der aus Stein gewordenen Mythe aus der alten Zeit, stand vor dem Wasser aus der römischen Wasserleitung (...) und sang „Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum“, sang das Lied inmitten

¹² W: KOEPPEN, *Der Tod in Rom*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, S. 559.

¹³ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 139.

von Rom, sang es inmitten der Nacht, keine Linde rauschte, weit und breit wuchs kein Baum, aber sie unten am Wasserbecken, sie bleiben sich treu, bleiben treu ihrem treuen Gemüt, sie erlebten ihren Lindenbaum, ihren Brunnen, ihr Vor-dem-Tor, eine erhabene Stunde, sie erlebten sie mit Gesang und hatten gespart und waren weit gereist, was konnte ich tun, als die Fenster schließen, die hölzernen Läden zuklappen, (...) ¹⁴.

Wer hier die Fenster schließt ist Siegfried (!) Pfaffrath, Sohn des ange-reisten Familienoberhaupts, der sich zufällig zur gleichen Zeit in Rom aufhält, um der Uraufführung seiner der Zwölftonmusik verpflichteten Symphonie beizuwohnen. Er, der sich radikal von seiner Familie und von der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands losgesagt hat, „Tonsetzter“ wie Adrian Leverkühn in Tomas Manns *Doktor Faustus*, Zyniker existenzialistischer Provenienz und Päderast, aber nicht wie Aschenbach, sondern eher sich dazu bekennd, ist das einzige Mitglied der Familie, das Rom in der Weise, in der Koeppen es präsentiert, wahr-nimmt: als lebendige, weltoffene, vor allem in der Gegenwart lebende Stadt. Vitalität, Chaos, Sinnlichkeit, ja Transgression bereiten ihm keine Ängste, im Gegenteil:

(...) ich liebe das Drängen, Reiben, Stoßen, Schreien, Lachen und die Blicke auf dem Corso und die obszönen Worte, die den Damen im Vo-rübergehen zugeflüstert werden, und ich liebe die starre leere Larve des Damenantlitzes, die der Schmutz mitformt, und ich liebe ihre Antworten, ihre Beschämungen und ihre Lust an geiler Huldigung, (...) ich liebe die strahlenden Schaufenster des Reichtums, die Auslagen der Juweliere und die Vögelhüte der Modistinnen, ich liebe die kleine hochmütige Kom-munistin der Piazza della Rotonda, ich liebe die blanke lange Espressobar mit der zischenden dampfspeienden Maschine und die Männer davor, die aus den kleinen Tassen den heißen starken bittersüßen Kaffee trinken, (...) ich liebe die hochbeinigen schmalhüftigen Modemädchen, ihr brandrot gefärbtes Haar, ihre blassen Gesichter, ihre großen staunenden Augen, Feuer, das nicht greifen kann, (...) ich liebe die homosexuellen Poeten in engen Röhrenhosen und spitzen dünnsohligen Schuhen, die von Stiftungen leben und ihre klingenden silbernen Armbänder kokett aus den überlangen Manschetten ihrer Hemden schütteln, (...) ich liebe die kleinen heimlichen weihrauchdurchzogenen, mit Kunst und Schmuck ausgepolsterten Kirchen, (...) ich leibe den kleinen Lebensmittelhändler in der Straße der Arbeiter, der die großen Scheiben der Mortadella auf-schneidet, als wären sie Blätter eines Baumes, ich liebe die kleinen Märk-

¹⁴ W. KOEPPEN, *Der Tod in Rom*, a.a.O., S.450.

te, die Stände der Fruchthändler grün rot orange, (...) und alle Katzen Roms, die längs der Mauern streichen¹⁵.

Italo Michele Battaifarano kommentiert diese Liebeserklärung an Rom:

Nicht tote Gegenstände, sondern der römische Alltag mit all seinen Widersprüchen und seiner die Sinne ansprechenden Lebendigkeit, mit seiner öffentlichen Zurschaustellung menschlicher Sinnlichkeit und der Toleranz gegenüber den unterschiedlichsten Verhaltensweisen wird gepriesen¹⁶.

Dies ist die Wahrnehmung des Sohns, der ein „Siegfried“ – Fortsetzer des nordischen Mythos – hätte werden sollen. Er beweist die Elastizität und Angstfreiheit, deren Fehlen Aschenbach zum Verhängnis werden sollte. Italien erscheint so in beiden Texten (Manns und Koeppens) als eine Art von Maß des Grades an innerer Emanzipation der sich ihm „aussetzenden“ deutschen Individuen. Bei Koeppen ist dies eine ganz bewusste Operation, bei Mann wohl nicht, da Aschenbachs Katastrophe eher als eine aus Mangel an Selbstdisziplin resultierende präsentiert wird, und nicht als Ergebnis seiner rigiden Ich-Panzerung.

Die Generation der Väter hingegen – hier repräsentiert vom Onkel Judejahn – reagiert diametral entgegengesetzt auf die Stadt. Er könnte auch als brutalisierte und nekrophile Variante Aschenbachs begriffen werden – ohne damit die Würde von Manns Figur verletzen zu wollen. Judejahn, noch vor Siegfried die wahrhaft monströse Schlüsselfigur des Romans, ist vor allem nach wie vor überzeugter Nationalsozialist. Mit ihm gelingt Koeppen eine beeindruckende Analyse des faschistischen Charakters. In perverser Umkehrung erscheint ihm das lebendige, das „einfach lebendige“ Rom als tote Stadt, da Leben, befreit vom Faschismus, vom faschistischen Mythos, der vor allem auch Opfer- und Todesmythos ist, für ihn in bedeutungslose „Diesseitigkeit“ abfällt, ohne Weihe und Pathos: lebensunwertes Leben, also totengleich.

Viel Licht breitete sich um Judejahn. Rom leuchtete. Aber ihm schien es eine tote Stadt zu sein, reif zum Abservieren, der Duce war geschändet, die Geschichte hatte Rom verlassen und mit ihr der zu rühmende Tod. Nun lebten die Leute hier, wagten es, nur so zu leben, lebten für ihre Ge-

¹⁵ Ebd., S. 421-422.

¹⁶ I. M. BATTAFARANO, *Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert*, Bern, Peter Lang Verlag, 2000, S. 115.

schäfte, lebten für ihr Vergnügen – gab es Schlimmeres? Judejahn sah auf die Stadt. Sie dünkte ihm toter noch als tot zu sein¹⁷.

Mit dem einfachen, unpathetischen Leben kann Judejahn nichts anfangen. Es ist ihm fremd – Orientierungs- und Sprachprobleme, Unsicherheit und Misstrauen sind die ständigen Begleiter auf seinen katastrophenhaften Irrwegen durch Rom – wie ihm auch seine eigene physische Lebendigkeit fremd ist. Die Angst vor der eigenen Sinnlichkeit verkehrt sich in Aggression gegen deren Objekte: die Frauen.

Aschenbach starb passiv, verzehrt von seiner Leidenschaft, war Opfer, nicht Täter. Judejahn hingegen entlädt während des Beischlafs, der seinen Tod an Hirn- oder Herzschlag einleitet, seine Aggressivität gegen die Frau, die ihm fremde Italienerin, die er als absolutes Hassobjekt zugleich als den Innbegriff nationalsozialistischen Hasses wahrnimmt: als Jüdin.

(...) aber dieser warf sich wie eine Bestie über sie, er spreizte ihre Glieder, zerrte an ihrer Haut, und dann nahm er sie roh, ging roh mit ihr um, wo sie doch schmal und zart war, er war schwer, er lag schwer auf ihrem Leib, der so leicht und so gut zu umfassen war (...) dies ist widerlich, er stinkt nach Schweiß, und er stinkt wie ein Bock, wie ein dreckiger gemeiner Ziegenbock im Stall stinkt er (...) und der Mann war böse, er flüsterte „du bist eine Jüdin, du bist eine Jüdin“, und sie verstand ihn nicht, aber ihr Unterbewusstsein verstand ihn, als die deutschen Soldaten in Rom waren, hatte das Wort eine Bedeutung gehabt, und sie fragte „ebreo?“, und er flüsterte „Hebräer“, und legte die Hände um ihren Hals, und sie rief „no e poi no, cattolico“, und das Wort cattolico schien ihn auch zu entflammen in Wut und Begierde, und am Ende war es gleich (...) und er erschöpfte sich, röchelte und warf sich ermattet, erschlagen, wie tot zur Seite¹⁸.

Koeppen konfrontiert den Leser mit zwei diametral entgegengesetzten – auch generationsspezifischen – deutschen Perspektiven auf Rom. Die noch nationalsozialistische der Väter und die der Söhne dieser Tätergeneration. Wie das unheroische, postfaschistische Rom des „einfachen Lebens“ die Liebe des enttäuscht und verbittert in der Suche nach erneuerter Humanität mit der deutschen Vergangenheit radikal brechenden avantgardistischen Künstlers Siegfried entflammt, so findet Judejahn – Repräsentant einer Kultur des Todes – in eben diesem Rom des „ein-

¹⁷ W. KOEPPEN, *Der Tod in Rom*, a.a.O., S. 431

¹⁸ Ebd., S. 553-554

fachen Lebens“ den Tod. Der Tod des Todes ist aber das Leben. Es fällt schon auf, dass Liebe und Tod hier nicht – wie in Manns Novelle – in einer Dialektik aus Regression und Ich-Aufhebung in Eins fallen, sondern auf zwei verschiedene Individuen verteilt sind. Einer liebt – der andere stirbt. Es gibt hier zwischen Tod und Liebe nicht die untergründige Affinität wie bei Thomas Mann. Die Rollen sind klar verteilt – dies vielleicht auch aus der Erfahrung von Faschismus und Krieg, die, um den Abgrund zu überwinden, ein erneuertes humanistisches Pathos zu mobilisieren hatte, in dem der Tod und seine Repräsentanten ohne Ambivalenzen zu stigmatisieren waren. Rom steht hier – im Gegensatz zum cholerakranken Venedig – auf der Seite des Lebens und stirbt nicht mit Judejahn, so wie Venedig mit Aschenbach in der Cholera versank. Aschenbachs Tod ist im Grunde totalisierend, mit ihm stirbt eine Welt, die der europäischen Kultur des *fin de siècle*. Judejahn stirbt als unbelehrbarer Nazi nach der historischen Niederlage des Faschismus nicht den erträumten Heldentod, sondern er verendet allein und stigmatisiert – „niemand ist erschüttert“ – und: Rom lebt.

Im Hinblick auf den deutschen Italienmythos betreiben die beiden Texte zwei unterschiedliche Operationen. Während Mann den Mythos der „großen Synthese“ fortschreibt, ihn aber radikal ins Negative umwertet – von harmonischer Ich-Ausweitung in entropisch-regressive Ich-Vernichtung, entmystifiziert Koeppen das deutsche Italienbild, betreibt die Destruktion des Mythos. Schon der erste Satz seines Romans ist in diesem Sinne ganz programmatisch zu verstehen: „Es war einmal eine Zeit, da hatten Götter in der Stadt gewohnt“¹⁹. Es bleibt allerdings ein letzter Zweifel, ob in Koeppens Lob von Rom als Stadt des entmystifiziert „einfachen Lebens“ nicht doch ein Rest der Konvention deutscher Italienbegeisterung fortlebt.

¹⁹ Ebd., S. 379

LO SGUARDO DEL NEMICO. FRANZ GRILLPARZER E L'ITALIA

Riccardo Morello

Franz Grillparzer (Vienna 1791-1872) è il più importante scrittore austriaco dell'Ottocento: poeta e drammaturgo, amico di Schubert e Beethoven, egli è stato un grande interprete e protagonista di un'epoca travagliata per la sua patria e la sua città di origine. Nelle poesie e nei drammi che ci ha lasciato si coglie l'impronta malinconica di un'epoca di declino, lo sguardo di una intelligenza che contempla con lucida disperazione le disarmonie dell'esistenza e le meschinità degli uomini. Intellettuale controcorrente e volutamente inattuale, amato e ammirato da Kafka, ci appare oggi il capostipite della letteratura austriaca moderna, il padre delle sue nevrosi e dei suoi miti, della folla di burocrati, poveri suonatori e "uomini senza qualità" che la popolano.

Quando nel 1821 Byron lesse a Venezia la sua *Saffo*, nella traduzione italiana di Guido Sorelli, pronosticò per lui un radioso avvenire, pur ironizzando, da buon inglese, sulla impronunciabilità del cognome:

Read the italian translation by Guido Sorelli of the german Grillparzer – a devil of a name, to be sure, for posterity; but they must learn to pronounce it.

Ho letto la traduzione italiana di Guido Sorelli del tedesco Grillparzer – un diavolo di nome, se ne può star certi, per i posteri; ma dovranno imparare a pronunciarlo.

Del resto lo stesso Grillparzer gioca autoironicamente col proprio cognome in un epigramma in cui si inventa un'etimologia che allude alla propria natura malinconica e ipocondriaca: "Wo Parzen sich mit Grillen einen....", "Dove le Parche si uniscono ai grilli..."

Nato nel 1791, l'anno in cui moriva Mozart e al *Theater an der Wien* andava in scena *Il flauto magico*, figlio di un avvocato burbero e autoritario, tipica figura patriarcale di stampo giuseppino, e di una madre isterica ma

dotata di grande musicalità, cresciuto in un ambiente teatrale e musicale – lo zio Joseph Sonnleithner era intendente del *Burgtheater* e autore insieme a Treitschke del libretto del *Fidelio* di Beethoven – Franz Grillparzer fu impiegato al ministero delle finanze per quarant’anni, divenendo alla fine direttore dell’archivio. Tipica figura di poeta burocrate, liberale di stampo giuseppino, insofferente nei confronti del regime poliziesco di Metternich, ma anche legittimista, fedele alla dinastia e patriota austriaco, scettico di fronte alla rivoluzione del 1848, sino a celebrare il maresciallo Radetzky in una celebre poesia in cui propugna l’unità dell’esercito contro il pericolo della disgregazione dell’impero asburgico (“In deinem Lager ist Österreich...” “nel tuo accampamento c’è tutta l’Austria”). Egli del resto non si faceva certo illusioni sul destino del proprio paese. A dispetto delle celebrazioni dinastiche ufficiali – la sigla AEIOU, Austria erit in orbe ultima – era evidente che l’impero asburgico non avrebbe retto allo scatenamento centrifugo delle varie nazionalità che facevano parte di quella singolare compagine politica. Grillparzer, come tutti i temperamenti anarchico conservatori, era un acuto osservatore del proprio tempo e sapeva diagnosticarne i malanni:

Der Weg der neuern Bildung geht:
Von der Humanität,
Durch die Nationalität,
Zur Bestialität.

La via dell’evoluzione moderna porta
Dall’umanità
Attraverso il nazionalismo
Alla bestialità.

Parole lungimiranti, scritte a metà Ottocento, che prefigurano inesorabilmente l’itinerario che dal patriottismo romantico porta al nazionalismo sciovinistico e aggressivo, per sfociare infine nel bagno di sangue del primo conflitto mondiale e nella dissoluzione dell’impero asburgico; per tacere poi del fascismo e nazismo, del secondo conflitto mondiale, e delle guerre balcaniche degli anni 90, in quell’impero asburgico in piccolo che fu la Ex Jugoslavia.

Nella primavera del 1819 Franz Grillparzer, dopo i primi folgoranti successi come drammaturgo – *Die Abnfrau* 1817 (*L’avola*) e *Saffo* 1818 – mentre si accinge a scrivere la trilogia del *Vello d’oro*, attraversa una grave

crisi personale dovuta alla tragica morte per suicidio della madre avvenuta nel gennaio del 1819.

Decide di partire per un viaggio che lo condurrà in Italia e che durerà sino al luglio dello stesso anno: le tappe del viaggio sono Trieste, Venezia, Ferrara, Bologna, Roma, Napoli e sulla via del ritorno Firenze. Il racconto del viaggio, alquanto lacunoso e irregolare, è contenuto nel *Tagebuch auf der Reise nach Italien* del 1821 e in parte nella successiva, incompiuta, autobiografia.

Grillparzer era un temperamento malinconico e nevrotico, una natura saturnina: per lui il viaggio era un momento contraddittorio, utilizzato come cura antidepressiva, come rimedio in momenti di *taedium vitae*, ma contemporaneamente poteva diventare a sua volta alimento di quelle stesse depressioni.

Esso manifesta un senso di inquietudine e di inappagamento che non trova un proprio *ubi consistam*.

Con tutte le riserve e le idiosincrasie di cui era capace lo scrittore austriaco fu a suo modo un grande viaggiatore. I suoi diari di viaggio in Italia (1819), Germania (1826), Francia e Inghilterra (1836) e in Oriente Costantinopoli e Grecia (1843) testimoniano uno sguardo sempre vigile e intelligente, da viaggiatore disincantato, capace di cogliere al di là dei luoghi comuni consolidati la realtà socioculturale dei paesi visitati, le loro peculiarità storico-politiche. Certo il viaggio in Italia si svolge in un momento molto difficile della sua vita e in condizioni non certo favorevoli: il poeta è, insieme ad altri connazionali, al seguito di un pellegrinaggio a Roma della Corte di Vienna, guidato dalla religiosissima consorte dell'imperatore Francesco I l'imperatrice Maria Teresa di Borbone. La fuga dalla ristrettezza *biedermeier*, che caratterizza i viaggi successivi, soprattutto i soggiorni a Parigi e Londra, e il desiderio di un confronto intellettuale e letterario presente nel viaggio a Berlino e a Weimar, appaiono qui meno decisivi. Grillparzer comunque, pur non avendo destinato alla pubblicazione il diario, ed avendo rinunciato sin dall'inizio alla completezza delle proprie annotazioni, ha di fronte a sé una imponente tradizione di letteratura di viaggio in Italia, a partire dalla *Italienische Reise* goethiana del 1787-88, ed è stato oltre tutto in gioventù un grande consumatore di diari di viaggio, lettore appassionato di un genere che ebbe a cavallo tra Settecento e Ottocento larga fortuna. Ma, come vedremo, affronta con molta libertà e anticonformismo questo confronto. Se nel suo Diario l'arte e il patrimonio storico dell'antichità sono certamente presenti, ad esempio le vestigia della Roma antica, è anche vero che Grillparzer non manca

mai di sottolineare le delusioni derivanti dal divario tra la realtà e le aspettative accumulate, persino talvolta di fronte allo spettacolo della natura, come avviene per l'incontro col mare – il golfo di Trieste contemplato da Sezana. Molti topoi vengono volutamente rovesciati. Un esempio per tutti la magia della città lagunare.

Giungendo a Venezia da Trieste via mare egli scrive:

Spesso si è detto che la vista di Venezia dal mare sia meravigliosa, ma a me non è parsa così. Certo è sorprendente veder sorgere dal mare case e palazzi...la prima impressione che ne ho ricevuto era strana, oppressiva, sgradevole. Queste lagune paludose, i canali puzzolenti, la sporcizia e il chiasso prodotto da una popolazione sfacciata e truffaldina contrastano in modo spiacevole con la serenità della Trieste che avevamo lasciato.

Indubbiamente Grillparzer ama atteggiarsi a bastian contrario molto più di quanto fosse in realtà, così come non perde mai occasione per sottolineare in modo quasi autolesionistico tutte le proprie *débâcles* fisiche e psicologiche, le proprie idiosincrasie e inadeguatezze, le debolezze e i malesseri fisici di cui abbondano tutti i suoi diari di viaggio. Certo il quadro complessivo della nostra penisola che emerge dalle sue annotazioni è molto vicino alla nostra esperienza moderna: quello di un paese ossimorico, meraviglioso ed impossibile, affascinante e insieme insopportabile, ricco di bellezze uniche al mondo e di miserie umane e civili che gridano vendetta al cielo; come l'ingresso nello stato della chiesa, l'avvicinamento a Roma, scandito dall'abbandono dei latifondi laziali e dalle macabre spoglie dei briganti giustiziati lungo la via verso la città eterna, come monito a viaggiatori e malfattori:

Già subito dopo Viterbo la prossimità alla città dei preti si annuncia ben tristemente. Lande desolate prive di coltivazioni e di abitanti dicono con chiarezza: questo è un regno elettivo, l'eletto è un prete e di per di più solitamente un vegliardo. Per via del passaggio dell'imperatore avevano tagliato la macchia sui lati della strada, che di solito serve da nascondiglio ai briganti. Di conseguenza il paesaggio sembrava ancora più spoglio e deserto. Ma la cosa peggiore sono i resti sparsi a destra e sinistra della strada di briganti e assassini, ormai disseccati dal sole, che indicano ai poveri viaggiatori i punti in cui i loro predecessori sono stati depredati e assassinati.

Altrove Grillparzer è positivamente sorpreso e pronto a mettere in discussione i propri pregiudizi come quando di fronte allo splendore della

campagna veneta e delle sue coltivazioni – un'epoca precedente allo scempio perpetrato dai moderni capannoni dei nostri anni – scrive:

Splendidi campi verdeggianti recintati da siepi con alberi di fico e gelsi, ai quali si avvolgono viti rigogliose. Gli italiani sono considerati pigri, ma qui non di direbbe proprio. Basta osservare questo paesaggio simile ad un ininterrotto giardino.

Da cui si evince che il poeta austriaco ha ben vivo il senso del paesaggio agricolo, della natura coltivata, sul quale si fonda la bellezza del paesaggio europeo, in specie quello italiano, come prodotto estetico.

Molto interessanti sono le osservazioni sui teatri e sulla musica, anche perché dovuti ad un drammaturgo di profonda cultura musicale, il quale proveniva da una città che era effettivamente in quegli anni la capitale europea della musica. Grillparzer frequentò la casa di Beethoven – come apprendiamo dai *Quaderni di Conversazione* – scrisse per lui il libretto per un'opera romantica fiabesca la *Melusina* che poi Beethoven non si decise mai a musicare, per tutta la vita dedicò molto tempo al pianoforte, fu lui l'oratore funebre alla morte del maestro nel 1827. Ma apparteneva anche alla cerchia degli amici di Schubert e conobbe da presso la genialità del giovane compositore scomparso nel 1828. Alcune composizioni schubertiane sono su testo di Grillparzer. Naturale perciò che egli conceda spazio a giudizi, sempre molto severi, ma anche competenti, sulle rappresentazioni dei teatri d'opera italiani alle quali assiste, con interessanti osservazioni sul gusto musicale del tempo, sul livello mediocre delle orchestre e dei musicisti, sulle voci. Suggestive le pagine sul coro della Cappella Sistina e sulle liturgie romane della settimana santa, in cui prevale invece l'ammirazione per la grande tradizione musicale italiana del passato. Si tratta di giudizi largamente condivisi tra i compositori del tempo di passaggio da Roma:

La musica nella Cappella Sistina nelle cerimonie della Settimana Santa ha veramente qualcosa di eccezionale. L'esecuzione è senza accompagnamento strumentale, affidata a voci maschili, e per le parti di discanto e di contralto, ai castrati. Il loro canto accresce enormemente l'effetto complessivo per la sua qualità particolarmente penetrante. All'inizio sono dei salmi, il cosiddetto *cantus firmus*,... poi finalmente risuona il *miserere*. Questa concatenazione di suoni, la lenta, quasi esitante risoluzione dei suoni disarmonici, questo procedere del canto, apparentemente semplice e tuttavia raffinatissimo, non manca di impressionare gli ascoltatori. Per-

sino gli inglesi, con tutta la loro freddezza, non riuscivano a sottrarsi alla potenza di questa musica.

Il secondo aspetto che emerge con chiarezza dai diari, a dispetto del contesto in cui la visita si svolge, è proprio l'atteggiamento laico e anticlericale dell'autore. Grillparzer proveniva da una famiglia cattolica, la madre era molto religiosa, il padre tuttavia era stato un rappresentante di quel particolare orientamento detto illuminismo giuseppino. I dieci anni di governo del figlio di Maria Teresa Giuseppe II dal 1780 al 1790 – e poi i due brevi del fratello Leopoldo II morto nel 1792 – erano stati caratterizzati da una profonda riforma in senso laico dello stato austriaco, una riforma non solo istituzionale, che aveva portato a un confronto anche aspro con la chiesa cattolica romana, a un distacco dalla secolare alleanza tra trono e altare risalente all'epoca della controriforma. Giuseppe II aveva riformato la chiesa secondo il principio della totale subordinazione della chiesa allo stato, aveva con importante decreto equiparato i cittadini di confessioni diverse sparsi nei territori della corona, compresi gli ebrei, ed avviato una profonda riforma dell'istruzione sottraendola al tradizionale influsso monastico ed ecclesiastico. Wenzel Grillparzer incarnava gli ideali riformistici del giuseppinismo, il figlio assorbì gran parte di questo retaggio, conservandone orgogliosamente i principi negli anni della restaurazione, in cui, passo dopo passo, il nuovo sistema metternichiano aveva annullato tutte le riforme dell'età teresiana - giuseppina, mentre in Europa tornavano i gesuiti e l'Austria veniva descritta come la Cina d'Europa, il baluardo della conservazione insieme alla Prussia e alla Russia.

Non è un caso che Grillparzer abbia dedicato ben due poesie alla figura di Giuseppe II: *Des Kaisers Bildsäule* 1837 (*Il monumento all'imperatore*) e *Kaiser Joseph* (1855) celebrandone la figura e che ancora in tarda età, nominato senatore a vita nella camera alta, pur avendo disdegnato per lo più di prendere la parola nella convinzione che “la parola è indecente”, si sia tuttavia recato dimostrativamente al voto in un'unica occasione proprio per respingere il nuovo testo di un concordato con la Chiesa Cattolica.

Alla luce di tali considerazioni meglio si comprende tutta l'insofferenza, talvolta l'ostilità palese, che trapela nei confronti delle istituzioni religiose, del clericalismo imperante, ma anche di certe manifestazioni di superstizione e religiosità popolare, come nel racconto, tra il divertito e l'indignato, del miracolo del sangue di San Gennaro a Napoli, con tutti i suoi eccessi e i fenomeni di isteria collettiva.

Non mancano episodi tragicomici o farseschi, sempre con una dose di autoironia sino al limite dell'autolesionismo, come il resoconto del-

l'udienza papale, dapprima evitata accuratamente per non dover baciare l'anello al pontefice, e poi accettata per futili motivi successivamente durante il viaggio di ritorno con esiti disastrosi, visto che in quell'occasione invece dell'anello dovrà baciare al papa addirittura la pantofola secondo l'uso del tempo.

Del resto Grillparzer non risparmia la sua ironia neppure a sé, ai conazionali, ai viaggiatori stranieri in genere e soprattutto ai tedeschi, con le loro manie, i loro tic, le idiosincrasie, tutto ciò che concorre a delineare il quadro di un nascente turismo di élite che si riversa nella penisola creando intorno a sé una rete di strutture finalizzate a sfruttarne le potenzialità.

Römerzug
Es zogen nach Rom die Barbaren,
Besoffen sich dorten mit Wein,
Um wieder nach Hause zu fahren
Und frostig wie vorher zu sein.

Invasione di Roma
I barbari invadono Roma
Si ubriacano di vino
Per tornarsene a casa loro
A morir di freddo come prima.

Ciò che maggiormente caratterizza gli appunti grillparzeriani rimane tuttavia l'attenzione rivolta al binomio arte-natura, in particolare le vestigia dell'antichità e il rigoglioso paesaggio italico ancora, nonostante i segni dell'incuria e del tempo, largamente intatti a quell'epoca. Ecco l'entusiasmo per il mare, comprensibile in un uomo di terra, proveniente da un paese lontano dal mare, che percorre tutto l'immaginario dell'autore e ricorre con frequenza nella sua opera. Il mare incarna l'idea della totalità e della passione, ed è presente in tre grandi drammi: *Saffo*, *Medea* e *Des Meeres und der Liebe Wellen* (*Le onde del mare e dell'amore*), dove non costituisce solo uno sfondo, ma partecipa all'evolversi della vicenda stessa. Nella *Medea* la spiaggia davanti alle mura di Corinto, col fragore della risacca, incarna il tragico destino della protagonista, il suo naufragio in terra greca; nella *Saffo* il mare suggella nel finale l'abbraccio della poetessa stanca della vita con la sacralità del cosmo, in cui vita e morte, eros e thanatos si intrecciano indissolubilmente. E nella propria copia del dramma *Des Meeres und Der Liebe Wellen* (1831) *Le onde del mare e*

dell'amore, ispirata alla drammatica leggenda di Ero e Leandro, Grillparzer annotò i versi:

Die Wellen legen sich, nur gar zu sehr
Allein die Liebe bleibt, es bleibt das Meer.

Le onde si placano, sin troppo facilmente
Solo l'amore resta, resta il mare.

Il mare dunque rappresenta la totalità dell'eros, contrapposta all'unilateralità della passione, le cui onde minacciose sono destinate ben presto a calmarsi: durevole è il mare, non la mareggiata che ne increspa la superficie, come afferma una poesia scritta davanti al mare in tempesta sul molo di Gaeta in quel viaggio nella primavera del 1819. Nel suo Diario vi sono diversi passi ascrivibili alla tradizionale fruizione del bello e del sublime, ad esempio la visione piena di dolcezza e di armonia del golfo di Napoli e della sua costiera, e per contro l'ascensione sul Vesuvio, l'incontro con la natura più aspra e selvaggia, che rappresenta un momento culminante di un'esperienza della natura come assoluta alterità.

Il secondo elemento, l'abbiamo già ricordato e non poteva essere altrimenti, è l'interesse e l'attenzione per il patrimonio storico-artistico, la dimensione museale che a partire dal Settecento tanta parte ha avuto nell'incontro tra Italiani ed Europei. L'interesse neoclassico appare assai pronunciato anche in Grillparzer, il quale delinea una sua ideale graduatoria artistica che lo induce a preferire Thorvaldsen rispetto a Canova, vale a dire il neoclassicismo nordico rispetto a quello italiano. Ma soprattutto egli è un attento visitatore di edifici antichi, di luoghi di scavo, e ci offre una dettagliata descrizione delle rovine del foro romano detto allora Campo Vaccino. Legata a questa visita è la composizione di una poesia storica dal titolo *Die Ruinen des Campo Vaccino in Rom* (*Le rovine del campo vaccino a Roma*) che procurò all'autore molti guai al suo ritorno a Vienna. Pubblicata a sua insaputa nell'almanacco *Aglaia* incappò nell'ostilità della stessa imperatrice, come abbiamo già detto religiosissima, la quale, avendo ravvisato in essa idee contrarie alla religione, ne ordinò il sequestro immediato, mentre l'autore, impiegato statale in viaggio in Italia con un congedo autorizzato, dovette subire, oltre alla censura, la minaccia del licenziamento. In effetti la poesia innalza un lamento di tutte le grandiose vestigia del foro romano – i templi che parlano del mondo mitico pagano e gli edifici civili che rievocano la grandiosa concezione imperiale dello

stato – per la presenza della croce, del cristianesimo che ne ha decretato la fine. Una concezione ardita, quasi pre-nietzscheana, che riflette tristemente sulla malinconia della storia e delle sue rovine, ma che certamente contrasta con l'ideologia ufficiale reazionaria di quegli anni:

Kolosseum, Riesenschatten
Von der Vorwelt Machtkoloß,
Liegst du da in Tods-Ermatten,
Selber noch im Sterben groß?
Und damit, verhöhnt, zerschlagen,
Du den Martertod erwarbst,
Musstest du das Kreuz noch tragen,
An dem, Herrliche, du starbst!
Nehmt es weg, dies heil'ge Zeichen!
Alle Welt gehört ja dir;
Übrall, nur bei diesen Leichen,
Übrall stehe, nur nicht hier!

Colosseo, ombra gigantesca
Grande colosso del tempo che fu,
Persino nella tua decadenza
Dimostri ancora la tua grandezza.
E affinché, disprezzato e calpestato,
Ti conquistassi il tuo martirio,
Devi anche sopportare quella croce,
Che ha distrutto il tuo splendore.
Rimuovetelo quel segno!
Tutto il mondo ormai ti appartiene;
Stia pure ovunque, ma non su queste spoglie
Stia ovunque, ma non qui!

Nell'insieme l'esperienza grillparzeriana costituisce la documentazione di una impossibilità individuale ed epocale ad entrare oramai in consonanza con la classicità. Siamo veramente “am Ende der Kunstperiode”, alla fine dell'epoca del Grand Tour, la visione di Roma, come avverrà anche ad Heine, non trasmette più un senso di armonia, ma di disagio per il divario che separa le vestigia del suo grande passato dalla “misericordia” del presente:

Roma se ne sta davanti a me morta e immobile – nient'altro che rovine, disiecta membra, elementi cristiani e pagani, antico e nuovo, cose morte e cose vive si alternano così velocemente e in una tale molteplicità di aspet-

ti che si passa dall'estasi alla follia e alla fine si viene colti da un malumore mortale e si rischia di ammalarsi.

Non solo Roma, anche altre città appaiono nel viaggio grillparzeriano, tra queste Firenze o Perugia, nel complesso tuttavia lo spazio e l'attenzione dedicate alla città eterna sovrastano quantitativamente gli altri aspetti. Il rientro di Grillparzer fu frettoloso e funestato, come abbiamo accennato, da fastidi e noie. Nel corso degli anni riaffiora il ricordo di quell'esperienza non del tutto positiva, senza che tuttavia emerga mai il desiderio di ritentare l'impresa. Negli anni mutarono le condizioni, anche e soprattutto politiche. L'Italia divenne nel corso dell'Ottocento un paese sempre più ostile, una terra nemica. Da buon patriota austriaco Grillparzer non poteva guardare con simpatia al Risorgimento, pur riconoscendone l'inevitabilità storica. Con amarezza registra nella sua vita qui è là qualche considerazione sulle vicende alle quali assiste con pessimismo crescente, in particolare nel 1866, la cosiddetta terza guerra di indipendenza che per l'Austria fu segnata dalla pesantissima sconfitta inflittale dalla Prussia, con la quale il nuovo Regno d'Italia si era alleato per battere il potente avversario. Realismo politico e spregiudicatezza, un'alleanza quella tra Prussia e Piemonte, la Prussia d'Italia, che appariva ai suoi occhi un patto scellerato per pugnalarlo definitivamente la monarchia asburgica. Infatti dopo la fine della guerra – in cui l'Austria a dire il vero sconfisse l'Italia nella battaglia navale di Lissa, merito della bravura della flotta e dei marinai dalmati e istriani – la monarchia divenne nel 1867 austro-ungarica, l'Austria aveva dovuto concedere agli Ungheresi uno statuto privilegiato tra i popoli dell'impero. Iniziano le prove generali della fine che si concluderà fatalmente nel 1914. Ma il tempo è inarrestabile, Grillparzer lo sapeva bene quando aveva scritto molti anni prima:

Will unsere Zeit mich bestreiten
Ich lasse es ruhig geschehen,
Ich komme aus anderen Zeiten,
Und hoffe in andere zu gehen.

Se il nostro tempo mi contesta
Lo lascio fare tranquillamente.
Provengo da altri tempi
E spero di andare in altri tempi.

Con l'ironico distacco di chi è consapevole della propria transitorietà Grillparzer guarda negli ultimi anni anche alla storia, lui che si sente "il

poeta delle cose ultime”, un epigono. Mentre in gioventù aveva guardato alla storia con profonda fascinazione, dedicando come Manzoni una celebre poesia a Napoleone – definito “la febbre di un’epoca malata” – ora, da vecchio drammaturgo, sa bene che la vera grandezza si manifesta piuttosto nella caduta e nella rovina. Nel suo grandioso dramma *Der Brudermord in Habsburg* – tenuto per anni in un cassetto e infine destinato alla distruzione – egli scrive la parabola della vanificazione della Storia. L’imperatore Rodolfo d’Asburgo, chiuso nel castello di Praga, cerca di arrestare il procedere inesorabile della Storia che inevitabilmente trascina il genere umano verso l’autodistruzione, sogna di farsi “guardiano sulla torre nella notte” e di contemplare la perfezione degli astri, ma così facendo, scegliendo di non scegliere, si rende anche conto di procrastinare soltanto una fine inevitabile. Tale consapevolezza era in fondo quella del vecchio poeta e drammaturgo assediato dal progresso incalzante che aveva investito anche la sua città: intorno a lui infatti anche la vecchia Vienna cambiava aspetto, sul perimetro delle mura, dove un tempo si passeggiava lungo il *Glacis*, andava sorgendo il *Ring*, il grande viale coi suoi fastosi, monumentali edifici voluti dalla nuova borghesia imprenditoriale e dove pochi anni dopo avrebbero collocato anche il suo monumento.

La cosa più triste negli avvenimenti degli ultimi anni non sta nelle sciagure che essi hanno suscitato nel presente, ma nel fatto di aver reso impossibile la fede nella perfettibilità dell’uomo e nell’educabilità del genere umano.

E al pessimismo di Grillparzer sembra far eco la satira feroce del suo contemporaneo Nestroy:

Ho sempre dubitato di tutti, compreso di me stesso e raramente mi sono sbagliato.

Ma l’immagine più suggestiva resta quella del ritratto scritto di Joseph Roth, il cantore della vecchia Austria, l’autore della Marcia di Radetzky, nel 1937:

Contrariato, chiuso in sé stesso, acido celava la sua timidezza nei confronti del mondo dietro ad un’umiltà aggressiva, una modestia che era in realtà una forma di superbia. Non era certamente un austriaco amabile, anzi era imbarazzante, addirittura cupo... Mai si è rivoltato, ma sempre si è ribellato per innato conservatorismo... un reazionario anarchico individualista.

Ma è soprattutto il finale ad apparire consono a Grillparzer:

L'Austria non ha che camposanti e una Cripta dei Cappuccini, nessun Pantheon. Ed è bene così. Tutti riposano sotto terra: Beethoven, Bruckner, Stifter, Raimund, Nestoy, Grillparzer. Incarnare quel che è austriaco vuol dire essere misconosciuti e maltrattati in vita, traditi dopo morti, e di tanto in tanto essere riesumati per delle ricorrenze prima di precipitare nell'oblio.

L'ITALIA RISORGIMENTALE VISTA CON GLI OCCHI DELLA GERMANIA

Isabella Amico di Meane

1. Introduzione

Come fu visto il Risorgimento italiano dai nostri vicini d'oltralpe? Per rispondere a questa domanda ripercorreremo innanzitutto l'evoluzione delle relazioni tra i due paesi e in particolare la tradizione dell'*Italienreise*, per passare poi a occuparci di illustrare le posizioni assunte in ambito pubblicistico dai vari settori dell'opinione pubblica rispetto alle aspirazioni unitarie italiane, senza naturalmente trascurare quelle figure della vita culturale d'oltralpe (non di rado letterati, diplomatici e viaggiatori al tempo stesso) che con la loro opera contribuirono a forgiare e ad attualizzare l'*Italienbild* tedesco dell'epoca.

Nel dare conto delle varie sfaccettature di quell'immagine (nella quale, come vedremo, si compenetrano dimensione culturale ed elemento politico), se per un verso non si può prescindere da tutto ciò che per così dire c'era stato prima – ovvero quel rapporto duraturo e continuativo che affondava le proprie radici in epoca rinascimentale –, dall'altro merita la più viva attenzione il particolare scenario storico-politico ottocentesco, caratterizzato da rivolgimenti epocali causati dalle frizioni tra l'assetto assolutistico restaurato dal Congresso di Vienna e il manifestarsi sempre più prorompente delle aspirazioni unitarie di molti popoli europei. Aspirazioni che porteranno tra l'altro alla nascita, a soli dieci anni di distanza, di due Stati accomunati non soltanto dalla vicinanza geografica, ma anche da un analogo passato di pluralismo statale e dall'affermazione – nei decenni centrali dell'Ottocento – di un moderno concetto di nazione e di una moderna ideologia liberale.

L'accostamento della vicenda politico-nazionale di Italia e Germania appare quindi ovvio, così come appare ovvio che scrittori e diplomatici tedeschi guardassero all'Italia a loro contemporanea anche per via delle

analogie politiche che a partire dalle vicende dell'epoca napoleonica e della Restaurazione si erano andate delineando tra i due Paesi. Non bisogna però dimenticare che proprio l'intrecciarsi temporale di questi processi di trasformazione socio-politica ha avuto indubbe ripercussioni sul modo in cui ciascuna delle due nazioni ha assistito e partecipato alla nascita dell'altra, soprattutto per via dei numerosi interessi contingenti.

Gli sforzi italiani verso l'indipendenza e la liberazione dalla dominazione straniera – che nell'area nord-orientale della penisola significava liberazione dal dominio asburgico – coinvolgevano infatti molto da vicino l'opinione pubblica d'oltralpe, toccandola nel vivo sia sul fronte politico interno che su quello estero. Del resto la Germania, proprio come l'Italia, si trovava a metà Ottocento a un punto cruciale nel suo cammino verso l'unità nazionale e al suo interno andavano acuendosi le frizioni tra chi aspirava a una Grande Germania e chi voleva invece staccarsi da quel conglomerato eterogeneo tenuto insieme ormai soltanto a fatica dal collante asburgico. Prendere posizione rispetto all'unificazione italiana significava quindi prendere posizione e decidere del futuro stesso della nazione tedesca. Come ha scritto Rudolf Lill, “[i] dibattiti sull'Italia fecero parte dei dibattiti tedeschi”: tra conservatori e liberali, *Großdeutsche* e *Kleindeutsche*, cattolici e protestanti, sul ruolo dell'Austria rispetto all'Italia e alla Germania, sulla secolarizzazione della società e sul ruolo del Papato, ma soprattutto “sui destini della propria nazione”¹.

2. La tradizione dell'*Italienreise*: dall'arte alla storia

Per lo spirito tedesco il rapporto con l'Italia nasce nel Rinascimento e acquisisce con il passare del tempo una valenza sempre più marcatamente artistica. A partire dalla seconda metà del Settecento il viaggio in Italia si identifica infatti con la scoperta della classicità. Un interesse per il mondo classico che troverà una delle sue più concrete espressioni nella colonia di artisti e letterati tedeschi – i cosiddetti *Deutschrömer* – formatasi a Roma intorno al Winckelmann². Ancora per Goethe, che soggiorna nel

¹ Angelo ARA, Rudolf LILL (a cura di), *Immagini a confronto: Italia e Germania dal 1830 all'unificazione nazionale*, Il Mulino, Bologna, Berlino 1991, p. 35.

² Tra i promotori di questa colonia vi erano tra l'altro alcuni ministri prussiani presso la corte pontificia, i quali diedero vita nei primi decenni dell'Ottocento a una “singolare simbiosi romano-tedesca” (Ara, Lill, *Immagini a confronto* cit., p. 34) di cui è espressione l'Istituto Archeologico fondato nel 1823. Successivamente divenne un analogo punto di riferimento la Firenze granducale asburgica, considerata un “felice collegamento tra

nostro Paese nel 1786-87, l'Italia appare come la patria “delle grandi tradizioni umanistiche”, che dà al visitatore straniero la possibilità di un’“uscita decisiva dalle angustie della propria disciplinata società verso l’incontro con le grandi opere della natura e dell’antichità, allo stesso tempo itinerario verso un modo più libero di vivere, verso una emancipazione”³. L'Italia quindi come fuga dal mondo civilizzato e porta d’accesso a una dimensione più spontanea e al contempo artistica.

Con la morte di Goethe (avvenuta nel 1832) molti vedono volgere al termine un lungo periodo di esperienza tedesca dell'Italia constatando uno spostamento dell’interesse prevalente dall’ambito artistico a quello storico e rilevando come, da un approccio dell'Italia per così dire vecchio stampo, di tipo globale e ispirazione artistico-letteraria, si fosse passati a un modo di guardare al nostro Paese più disilluso e scientificamente oggettivante, talora politicizzato. Del resto l'Ottocento è l'epoca dello storicismo, al quale la Germania ha contribuito con personaggi di rilievo come Gregorovius, Wilhelm von Humboldt, Mendelssohn, Mommsen, Ranke, Raumer, Savigny, i quali possono essere considerati a buon diritto tra i fondatori di questo nuovo orientamento delle scienze umanistiche. Per la maggior parte di essi le esperienze vissute nella nostra penisola rappresentarono una componente rilevante se non addirittura fondamentale della loro vita sia privata che professionale. Certo, il loro interesse era rivolto di norma a una parte del passato italo-romano, ma quasi tutti presero parte o quantomeno ebbero contatti anche con l'Italia a loro contemporanea del Risorgimento⁴.

Si può quindi senz'altro dire che nell'Ottocento la tradizione dell'*Italienreise* riceve un nuovo impulso, al quale corrisponde tra l'altro una ripresa della letteratura sull'Italia e particolarmente della letteratura di viaggio. Si parla di *Italomanie*, di *Südbegeisterung*, tanto è l'entusiasmo dei viaggiatori – non soltanto tedeschi – per il nostro Paese. E però, come ebbe occasione di scrivere il giovane storico svizzero Jacob Burckhardt nel 1845, questo entusiasmo per il sud era rivolto ancora in larga, larghissima parte “all'Italia classica, al paese dell'archeologia, dell'arte, della na-

mondo italiano e mondo tedesco” (*ivi*, p. 38), in virtù delle parentele della sua dinastia con altre dinastie tedesche e degli intellettuali tedeschi (tra cui Karl Mittermaier, Alfred Reumont e Karl Witte) che studiarono nel suo clima culturale moderato e riformista.

³ *Ivi*, p. 33.

⁴ Come sottolinea Venturi, in quegli anni “[f]u la storiografia [...] a costituire un terreno comune tra il mondo italiano e quello tedesco” (Franco VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III *Dal primo Settecento all'Unità*, Einaudi, Torino 1973, p. 1275).

tura, con il suo passato divenuto pietra e ricordo, all'Italia per coloro che sono stanchi della modernità”⁵.

Nonostante infatti i radicali cambiamenti avvenuti tra il 1830 e il 1870, non riguardanti soltanto la sfera della politica ma anche gli spostamenti, la trasmissione delle notizie e più in generale la percezione della realtà – cambiamenti che naturalmente non mancarono di influenzare anche la percezione tedesca dell'Italia – è innegabile che l'interesse preminente, il polo d'attrazione principale continuasse a rimanere l'Italia del passato, non quella contemporanea⁶. L'*Italienbild* tedesco più radicato, che faticava a scomparire, faceva riferimento a un Paese ideale che poco aveva a che vedere con la realtà, un'Italia classica, per *modernitätsmüde* appunto, che rigenerava dalla stanchezza provocata dalla modernità tedesca.

Questo disinteresse per l'Italia reale emerge per esempio in maniera evidente dai manuali di viaggio e dalle guide turistiche dell'epoca, nelle quali l'attenzione per lo Stato, la politica o l'economia era praticamente assente. Segnatamente a partire dalla nascita dello Stato italiano considerazioni su questi aspetti mancano quasi del tutto; un'assenza che contrasta con la più ampia trattazione a essi riservata nelle guide di epoca precedente⁷. Osservando la letteratura di viaggio postrisorgimentale si ha come la sensazione che il nuovo assetto politico assunto dall'Italia cozzasse “con il ruolo di rifugio che la vecchia Italia aveva giocato nella coscienza dell'intelligenza tedesca da Goethe in avanti (e che talora continua a giocare) – un rifugio non per perseguitati politici, sediziosi e oppo-

⁵ Jacob BURCKHARDT, cit. in Arnold ESCH, Jens PETERSEN (a cura di), *Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000, p. VIII (la traduzione, dove non diversamente indicato, è mia).

⁶ D'altra parte non mancano casi in cui l'interesse storiografico ha una valenza chiaramente contemporanea, casi cioè in cui parlare del passato è un modo indiretto per trattare questioni legate alla contemporaneità. In più di un'occasione infatti l'interesse per il passato ha nascosto quello per il presente, il che risulta ben comprensibile soprattutto se si considerano le limitazioni imposte dalla censura del tempo. Come spiega Giuseppe Talamo, spesso “la ricerca storiografica nasceva dalla necessità di chiarire alcuni problemi contemporanei, espressi dal mondo in cui si viveva e si operava. Questo legame forniva una forte motivazione politica e civile per le ricerche storiche, anche se rischiava, a volte, di trasformare la ricerca stessa in una ‘querelle’, di travestire (come fu scritto in quegli anni) il passato con le vesti del presente” (Giuseppe TALAMO, *Il Risorgimento italiano. Una riflessione sull'unificazione statale nell'Ottocento: lo stato attuale del dibattito storico e politico*, in Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., pp. 19-30, qui p. 21).

⁷ Dopotutto, “[l']Italia prerisorgimentale appariva una sorta di museo di forme di stato antiche, i cui vantaggi e svantaggi potevano ancora essere studiati dal vivo” (Christof THOENES, *Die deutschsprachigen Reiseführer des 18. Jahrhunderts*, in Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., pp. 31-48, qui p. 38).

sitori quale era la Francia, ma per chi rifuggiva dalla politica in generale e dal mondo della modernità che si stava approssimando”⁸. Significativo a questo proposito ciò che scrive ancora Burckhardt in una lettera del 1846: “Ho nostalgia dell’Italia, per la sua abbondanza di mendicanti e povertà di industrie.”⁹ Così doveva rimanere l’Italia per il viaggiatore tedesco, per quanto egli approfittasse volentieri dei progressi della tecnica nel campo dei mezzi di trasporto.

A confermare questa disposizione d’animo le motivazioni della ‘fuga’ in Italia di vari intellettuali tedeschi. Uno per tutti lo storico Ferdinand Gregorovius, che arriva in Italia nel 1852 da “letterato deluso dalle promesse del ’48”; una delusione politica alla quale si sommava una noia e un disgusto di carattere privato¹⁰. “Cerco di salvarmi dalle fatiche della storia e della letteratura tedesche fuggendo in Italia”¹¹, dice lo studioso. Proprio come Burckhardt qualche anno prima¹², anche Gregorovius era stanco della modernità e aveva deciso di ritirarsi nello sperduto sud per rigenerarsi grazie alla natura, all’arte e alla storia. Sulla scorta della percezione goethiana dell’Italia, il nostro Paese rappresentava per Gregorovius un luogo di purificazione esistenziale, dove poter ritrovare se stessi¹³.

Anche nella seconda metà dell’Ottocento l’Italia continua dunque a rappresentare una vera e propria alternativa di vita per molte personalità della vita culturale d’oltralpe, le quali sembrano coltivare una sorta di antinomia italo-tedesca, una contrapposizione a priori tra i due paesi, che si inserisce nel solco di una certa tradizione di immagini tedesche dell’Italia, volutamente idealizzata al fine di creare il desiderato effetto di contra-

⁸ *Ivi*, p. 39.

⁹ Jacob BURCKHARDT, *Briefe*, II, a cura di M. Burckhardt, Basel 1952, p. 216 (9 marzo 1846).

¹⁰ Alberto FORNI, *Il mito di Roma e le ricerche su Roma medievale nella cultura tedesca*, in Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., pp. 49-66, qui p. 50. A Königsberg Gregorovius si era impegnato politicamente appoggiando la sinistra costituzionale; l’inizio della reazione in Prussia fu per lui un duro colpo, una catastrofe sia politica che personale.

¹¹ Johannes HÖNIG, *Ferdinand Gregorovius, der Geschichtsschreiber der Stadt Rom. Mit Briefen an Cotta, Franz Rühl und andere*, Stuttgart, Berlin 1921, pp. 193-196, cit. in Arnold Esch, Jens Petersen (a cura di), *Ferdinand Gregorovius und Italien. Eine kritische Würdigung*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1993, p. 2.

¹² Cfr. Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., p. 140.

¹³ A proposito della sua opera storica di maggior rilievo, la *Storia della città di Roma nel Medioevo* (iniziata nel ’56), Gregorovius spiega che la sua fonte d’ispirazione era stata di tipo ideale; egli parla della visione dell’“immagine magica e ideale di Roma”, di un’“immagine spirituale totale” (Esch, Petersen, *Ferdinand Gregorovius* cit., p. 6).

sto¹⁴. Il che spiega anche quel sentimento di rimpianto per l'assetto preunitario della penisola aleggiante tra gli intellettuali tedeschi all'indomani dell'unità, e che a ben vedere si diffuse nonostante l'idea prerisorgimentale dell'Italia faticasse a dissolversi e a lasciar spazio a una nuova idea del nostro Paese. "Il giudizio sulla nuova Italia dei grandi dotti che in gioventù vi avevano compiuto ricerche – dice Forni – oscillava tra l'apprezzamento negativo e il riconoscimento dei progressi fatti, unito però alla nostalgia per l'Italia preunitaria, la quale, come aveva scritto Renan nel 1859, era nazione femminile per eccellenza, debole ma bella."¹⁵

3. *L'Italia risorgimentale e la questione nazionale tedesca*

Il 18 dicembre 1847 appare sull'*Augsburger Allgemeine Zeitung*, una delle riviste tedesche più prestigiose del tempo, un comunicato proveniente da Torino nel quale si annunciava la pubblicazione di una nuova rivista intitolata 'Il Risorgimento'. È questa probabilmente la prima volta che all'orecchio dell'opinione pubblica tedesca giunge il termine Risorgimento nel significato in cui esso diventerà poi canonico.

Accanto al grande slancio ideale, all'idea di un parallelismo tra il movimento unitario italiano e quello tedesco¹⁶, negli anni successivi ci furo-

¹⁴ "Germania e Italia sono due creature così profondamente diverse che non c'è nessun ponte che le unisca", scrive Gregorovius nei suoi *Diari Romani* (F. GREGOROVIVS, *Römische Tagebücher* a cura di H.-W. Krufz e M. Völkel, München 1991, p. 234).

¹⁵ A. FORNI, *Il mito di Roma e le ricerche su Roma medievale* cit., p. 63.

¹⁶ Nella stesura della storia d'Italia d'impostazione piccolo-tedesca iniziata da Gregorovius e Treitschke negli anni Sessanta si cominciava a intravedere il parallelismo dei processi di creazione delle entità statali italiana e tedesca e a sottolineare il ruolo provvidenziale svolto dalle due regioni settentrionali del Piemonte e della Prussia (vd. Jens PETERSEN, *Il Risorgimento Italiano nel giudizio della Germania dopo il 1860*, estratto da *Atti del L Congresso di Storia del Risorgimento Italiano*, Bologna, 5-9 settembre 1980, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, p. 99). L'idea di un sincronismo ideale tra i movimenti libertari e unitari d'Italia e Germania non era naturalmente condivisa da tutti. Il sociologo Robert Michels, per esempio, era dell'idea che nessuna nazione si fosse tenuta più distante dal pensiero della Giovane Italia di quella tedesca. A suo avviso, fino agli Sessanta del XIX secolo la Germania aveva fatto tutto quanto in suo potere per avversare le aspirazioni unitarie italiane: "Nel complesso si rivela fondata l'osservazione secondo cui l'amore dei tedeschi sarebbe rivolto più all'Italia che agli italiani, più all'astratto che al concreto e nel migliore dei casi più al popolo artistico che a quello politico" (Robert MICHELS, *Italien von heute. Politische und wirtschaftliche Kulturgeschichte von 1860 bis 1930*, Füssli, Zürich, Leipzig 1930 p. 15, cit. in Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., p. 13).

no però anche molte incomprensioni nelle relazioni tra i due paesi. L'unità italiana rappresentava infatti una problematica molto delicata per il suo essere strettamente connessa alla questione dell'unificazione nazionale tedesca, tanto in riferimento alle questioni costituzionali della Confederazione Germanica quanto rispetto al dualismo austro-prussiano (appoggiare le aspirazioni indipendentiste italiane voleva dire infatti schierarsi contro il dominio asburgico nel Lombardo-Veneto). Oltre alla questione unitaria aveva poi grande rilievo etico e politico per l'opinione pubblica tedesca del tempo anche la 'questione romana', relativa al ruolo del papato all'interno di un eventuale Stato nazionale. La percezione che l'opinione pubblica tedesca aveva dell'Italia, oltre a essere determinata da simpatie e antipatie di principio, possedeva quindi anche una forte componente politica. Il futuro dell'Italia rappresentava una questione di vitale importanza nella prospettiva dualistica austro-prussiana ed era strettamente connessa con la lotta per il predominio della Germania.

Soprattutto a partire dal 1840 si osservano nelle relazioni italo-tedesche complesse frizioni tra l'ambito culturale e quello politico. Del resto, ciascuna delle personalità precedentemente citate era radicata in uno specifico ambiente politico: piccolo o grande-tedeschi, cattolici o protestanti, monarchici o repubblicani, sostenitori di questa o quella dinastia. Per ciascuno di essi gli anni più cruciali della storia dell'Ottocento rappresentarono per motivi diversi momenti di profondo cambiamento nella loro idea del mondo e nell'immagine che avevano dell'Italia¹⁷. Ma fu soprattutto il biennio '48/'49 a rappresentare uno spartiacque: le esperienze socio-politiche di quegli anni (e il fallimento dei tentativi rivoluzionari) modificarono infatti radicalmente le aspettative sia dentro che fuori dell'Italia, infrangendo le speranze di molti in una democratizzazione pacifica della società. Questa frattura storica è riconoscibile nell'evoluzione del pensiero e delle posizioni di molti intellettuali tedeschi anche a proposito della questione risorgimentale¹⁸.

Nei decenni successivi al '48 è possibile individuare nell'opinione pubblica tedesca sei posizioni ben distinte l'una dall'altra – lo schieramento cattolico, le posizioni filoautriche della Grande Germania, il conservatorismo prussiano, la *Realpolitik* di Bismarck, i liberali piccolo-

¹⁷ Cfr. Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., p. VII.

¹⁸ Anche a questo riguardo l'esperienza di Gregorovius può essere considerata rappresentativa. Le esperienze negative del '48 indussero infatti lo storico a una decisa presa di distanza dalla politica, che lo portò a osservare gli sforzi risorgimentali con un certo scetticismo.

tedeschi e la sinistra democratica – cui corrisposero altrettante immagini dell'Italia¹⁹. I temi principali attorno ai quali si crearono queste differenziazioni – e che contribuirono nel bene o nel male alla formazione di pregiudizi nei confronti del nostro Paese – furono il ruolo del Piemonte e del Regno di Sardegna negli anni della rivoluzione e il suo sviluppo sociale e costituzionale, la rivoluzione e la difesa di Venezia, la storia della repubblica romana e il ruolo di papato e stato ecclesiastico.

Lo scontro tra queste diverse posizioni si delineò però in maniera particolarmente evidente soprattutto nell'ambito del dibattito scoppiato nel '59 in relazione al conflitto che contrapponeva nell'Italia settentrionale il Piemonte sostenuto da Napoleone III all'Austria (un evento che ancora una volta non riguardava soltanto l'appoggio del movimento unitario italiano, ma chiamava direttamente in causa anche questioni di politica interna ed estera tedesca). La guerra franco-piemontese contro l'Impero asburgico coinvolse prepotentemente l'opinione pubblica d'oltralpe spaccata sul ruolo che la Germania (che avrebbe tardato ancora qualche anno a chiamarsi tale) doveva avere nell'ambito di quel conflitto, vale a dire sull'opportunità o meno di prestare aiuto militare all'Austria, riportando all'ordine del giorno le discussioni sulle questioni di fondo del dualismo austro-prussiano, della grande e della piccola Germania, dell'assetto confederale. Da una parte i fautori della Grande Germania e i cattolici ritenevano di dover essere solidali nei confronti dell'Austria e di dover partecipare al conflitto al suo fianco per difendere l'assetto politico dell'Europa restaurata e il dominio temporale del papa. Il liberalismo piccolo-tedesco era invece riluttante a sostenere l'assolutismo asburgico e negava l'identificazione di interesse austriaco e interesse tedesco nel nord Italia, ritenendo anzi che un indebolimento dell'Austria avrebbe rafforzato l'indipendenza della Germania (d'altra parte non erano in pochi a nutrire timori nei confronti delle mire imperialistiche di Napoleone III, credendolo più interessato a fare dell'Italia una base per ulteriori conquiste francesi che non a liberarla dal dominio asburgico). Più complicata la posizione dei democratici, i quali volevano distanziarsi tanto dall'imperialismo napoleonico quanto dall'assolutismo e dispotismo asburgico che soffocava le legittime aspirazioni dei popoli.

Fu forse questa la più eclatante, benché non certo l'unica occasione

¹⁹ Cfr. J. PETERSEN, *Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse*, in Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., pp. 1-17; ID., *Il Risorgimento italiano nel giudizio della Germania dopo il 1860*, pp. 102-118; ID., *Das deutsche politische Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung*, in Ara, Lill, *Immagini a confronto* cit., pp. 169-204.

in cui le vicende risorgimentali stimolarono in Germania un acceso dibattito che non mancò di influenzare sensibilmente la percezione del nostro Paese aggiungendo nuove tonalità e sfumature – come vedremo, non necessariamente positive – all'*Italienbild* tedesco.

4. *Il Risorgimento nella pubblicistica tedesca del tempo*

Le diverse posizioni su cui si frammentò l'opinione pubblica tedesca nella seconda metà dell'Ottocento si riverberarono naturalmente anche in ambito pubblicistico. Qui a risultare dominanti furono senz'altro i toni sprezzanti nei confronti dell'Italia e degli italiani, mentre le voci che appoggiarono e condivisero le ragioni del movimento risorgimentale, riconoscendo tra i processi di unificazione italiana e tedesca una sostanziale affinità, furono tendenzialmente più flebili e isolate²⁰. E se nella prima metà del secolo si osserva una generalizzata mancanza di attenzione per le vicende italiane contemporanee, anzi in molti casi l'interesse per un'Italia ideale, antica, appariva direttamente proporzionale al disinteresse per l'Italia contemporanea²¹, a partire dall'inizio degli anni Cinquanta si può dire che gli eventi nostrani stimolino una ricca produzione pubblicistica tesa ad avvicinare da varie prospettive la questione risorgimentale al pubblico d'oltralpe. Questo interesse politico per la questione italiana troverà il suo culmine intorno al 1860.

²⁰ D'altro canto dev'essere tenuto nel debito conto come la storia dei giornali dell'epoca sia contrassegnata – in particolare dopo il 1815 e il 1849/'50 – da una continua lotta contro la censura. A partire dal Congresso di Vienna l'informazione riguardante l'Italia fu segnata da una vera e propria frattura tra l'ambito culturale – caratterizzato da un dialogo binazionale vivace e di livello – e quello politico – dove la libera manifestazione del pensiero individuale era spesso negata –.

²¹ Così per esempio in autori come Nietzsche, il cui interesse – nonostante il suo soggiorno torinese – era rivolto in maniera pressoché esclusiva alla situazione politica tedesca. Diverso è invece il caso di Gregorovius, il cui silenzio quantomeno pubblico sull'Italia risorgimentale era dovuto a motivi contingenti (*in primis* i suoi studi storici, quindi la collaborazione con l'*Augsburger Allgemeine*). D'altra parte dev'essere rilevato come in diverse occasioni l'elemento politico abbia contaminato pesantemente anche l'ambito culturale: le polemiche su Dante o la discussione sulla politica tedesca nella penisola in epoca medievale sono esempi emblematici di come l'interesse per il passato nascondesse spesso una presa di posizione rispetto a questioni attuali. Sia in Germania che in Italia la storia assunse infatti in quegli anni il ruolo di istanza di legittimazione diventando una delle maggiori fonti di stimoli delle aspirazioni nazionalistiche, una sorta di arsenale al quale attingere per costruire immagini del nemico e polemiche storicamente fondate (cfr. J. PETERSEN, *Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse* cit., p. 16).

Per quanto riguarda il discorso tedesco sull'Italia va innanzitutto rilevato come la pubblicistica del tempo fosse largamente infarcita di stereotipi sul Belpaese, nonché incline a un atteggiamento che è stato definito da *praeceptor Italiae*, soprattutto in ambito conservatore²². Costanti dell'immagine tedesca più deteriore dell'italiano medio erano: pigrizia, viltà, inaffidabilità, mancanza di disciplina, apatia politica e indifferenza, opportunismo, falsità machiavellica ed egoismo – un ritratto a dir poco criminale. Mentre però per gli ambienti democratico-liberali queste caratteristiche erano intese come storicamente determinate, per i conservatori esse erano invece innate nel carattere locale. Questa sfilza di difetti concorreva a dar vita alla tesi della “decadenza” italiana, dalla quale risultava come inevitabile corollario l'incapacità politica degli italiani, la loro immaturità a una vita nazionale²³. D'altra parte la costante frantumazione della penisola, sottomessa durante il corso dei secoli alle più svariate dominazioni straniere, impegnò larga parte dell'opinione pubblica tedesca in un dibattito su qualità, dimensioni e capacità di affermazione del sentimento e del movimento nazionale degli italiani²⁴. A questo riguardo sulla pubblicistica dell'intero spettro conservatore “un insieme di argomenti politici, storici, dinastici, religiosi ed etnico-psicologici concorsero per indurre a negare agli italiani il diritto all'autodeterminazione nazionale.”²⁵

Sulla *stampa filoaustrica* proprio l'argomento dell'incapacità degli italiani di dare vita a un moderno stato nazionale giocò un ruolo di primo piano nell'ambito delle polemiche che ebbero luogo nel '59 in relazione al conflitto austro-piemontese. Dalla caduta dell'impero romano l'Italia non era mai stata unita e questo frazionamento politico veniva ora interpretato come un elemento caratteriale, congenito nelle genti che popolarono la penisola, pervase da quello che sulle pagine di questi giornali veniva definito addirittura uno “spirito di separazione”. Più che di amor patrio per queste testate di orientamento conservatore si doveva parlare di

²² Cfr. J. PETERSEN, *Das deutsche politische Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung* cit., pp. 203-4.

²³ Autori come Ranke, Moritz Arndt, Raumer e Reumont rifiutavano per esempio le aspirazioni unitarie dell'Italia e invocavano, in nome del radicato regionalismo italiano, una soluzione federalista, auspicando al contempo un imprescindibile rinnovamento morale e un miglioramento del carattere politico italiano attraverso l'introduzione di elementi tedeschi.

²⁴ Burckhardt non fu certamente il solo a dubitare per lungo tempo (anche dopo il 1860) della vocazione e della capacità degli italiani all'autodeterminazione (cfr. J. Petersen, *Das deutsche politische Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung* cit., p. 185).

²⁵ J. PETERSEN, *Il Risorgimento italiano nel giudizio della Germania dopo il 1860* cit., p. 102.

amore familiare, dal momento che pluralismo e particolarismo erano la quintessenza della storia e del carattere italiani. L'*Augsburger Allgemeine Zeitung* (non soltanto il quotidiano più significativo della borghesia colta tedesca, ma anche quello che informava in maniera più esauriente su tutti gli aspetti della realtà italiana) adduceva tra l'altro l'argomento della decadenza italiana per giustificare la negazione all'Italia delle sue aspirazioni unitarie. Questo giornale, considerato il "portavoce di Vienna nella Confederazione"²⁶, insieme alle altre riviste dell'area sud-occidentale (la *Neue Münchener Zeitung*, la *Postzeitung* di Augusta e la *Frankfurter Postzeitung*), era dichiaratamente ostile nei confronti del movimento indipendentista italiano e sosteneva l'assoluta legittimità del dominio austriaco nell'Italia nord-orientale e l'Austria in qualità di garante dell'ordine statale restaurato nel 1815. In relazione all'atteggiamento assunto dalle testate filo-austriache è eloquente un articolo apparso nel 1864 sulla *Baltische Monatschrift* per mano del consigliere di stato (nonché linguista, storico e pubblicista) Victor Hehn, il quale criticò aspramente i toni usati da certa stampa tedesca nel riferire della situazione italiana così come nel parlare del popolo italiano (sistematicamente descritto nei termini di "razza indolente caduta assai in basso, sporca, superstiziosa, dedita all'accattonaggio, avida di denaro e di vendetta, furba e subdola"²⁷). Le peggiori di queste penne erano secondo Hehn quelle dei paggi mascherati "della cancelleria di Corte e di Stato viennese o della nobiltà di corte di Monaco, che sull'organo di entrambe, la celeberrima Augsburgerin, danno quotidianamente il desiderato sfogo all'astio e al rancore dei potenti che lo finanziano, ora in maniera apertamente malevola, ora vagamente diffamatoria."²⁸

Tra le penne più prolifiche dell'*Augsburger Allgemeine* vi erano tuttavia anche collaboratori che seguivano meno pedissequamente i dettami delle cancellerie e che, pur non potendo esprimere del tutto apertamente le loro opinioni per non dire le loro simpatie rispetto alla questione risorgimentale (almeno fino al 1866, anno in cui, con la vittoria prussiana sull'Austria, la questione tedesca si distaccò definitivamente da quella italiana), concorsero a offrire un'immagine meno parziale del nostro Paese. Tra questi Alfred von Reumont (cattolico renano, storico e ministro prussiano), il quale ebbe un atteggiamento ambivalente nei confronti del Risorgimento: avverso all'Italia costituzionale e cavouriana (non ultimo

²⁶ *Ivi*, p. 101.

²⁷ Victor HEHN, *Italien. Ansichten und Streiflichter*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, pp. 88-9, cit. in Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., p. 1.

²⁸ *Ibidem*. Su Hehn vd. anche Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., p. 12.

per via della sua attività diplomatica) e vicino al gruppo dei cattolici liberali creatosi intorno a Manzoni, Capponi, Balbo, Gioberti e Rosmini, propendeva per un ordinamento federale della penisola, l'unico praticabile a suo avviso, mentre considerava un grosso errore l'assetto politico dato dal Congresso di Vienna, che aveva stimolato per contrasto un movimento unitario che strideva fortemente con il tradizionale policentrismo politico di quei territori. Ma nonostante queste perplessità di natura più formale che sostanziale rispetto agli sforzi risorgimentali, a Reumont va riconosciuto l'indiscutibile merito di aver svolto insieme a Karl Hillebrand (anch'egli collaboratore dell'*Augsburger*) un'importante opera di mediazione tra Italia e Germania. Entrambi ebbero infatti un ruolo di primo piano nelle relazioni culturali e spirituali tra i due Paesi, non soltanto frequentando salotti aristocratici e circoli filologici, ma soprattutto fondando e collaborando a periodici sui quali venivano presentati al pubblico tedesco personaggi significativi della contemporaneità e della storia italiana²⁹.

Da parte sua Hillebrand (storico e saggista, attivo nella rivolta di Francoforte, arrestato, evaso e rifugiatosi poi in Francia) appoggiava pienamente il cavourismo, in consonanza con il suo realismo politico e la convinzione che fossero necessari mezzi straordinari a fronte del raggiungimento di un fine così alto quale era l'unità nazionale. Egli proponeva al pubblico tedesco le vicende risorgimentali come stimolo per l'unificazione della Germania e lodava la risolutezza con cui era stato condotto nella penisola il processo di unificazione: un netto rifiuto della forma federativa (a suo parere irrealizzabile fra le varie monarchie esistenti) in favore di uno stato centralizzato. La sua valutazione dell'unificazione italiana era però tutt'altro che ottimista: egli vedeva nell'Italia unificata una decadenza spirituale e culturale, difficilmente paragonabile

²⁹ Sia Reumont che Hillebrand collaborarono a una testata chiamata *Italia*: mentre però quella curata da Reumont era una sorta di "mosaico di immagini scaturite dalla passione tardoromantica per le origini e le sopravvivenze del Medioevo e del Rinascimento italiani" (Esch, Petersen, *Deutsches Ottoecento* cit., p. 178), l'*Italia* di cui si occupò successivamente Hillebrand era decisamente concentrata sull'attualità. Hillebrand voleva infatti far conoscere oltralpe proprio quell'Italia che il pubblico tedesco conosceva meno, ovvero l'Italia contemporanea; secondo le sue stesse parole infatti "[l']Italia viva e attuale rimane sotto molti aspetti un mistero ai nostri occhi" (*ivi*, p. 179). Mosso da questo intento Hillebrand dava sul suo periodico ampio spazio anche ad autori italiani, soprattutto rispetto alle questioni sociali, economiche e politiche. Se quindi l'Italia di Reumont rimase sostanzialmente "un'Italia prequarantottesca", "una *Kulturnation*", quella di Hillebrand si presentava invece come "uno Stato nazionale" (*ivi*, p. 164).

alla vivacità artistica, letteraria e scientifica del periodo antecedente al '48; allo slancio politico ed economico non era purtroppo corrisposto un analogo slancio spirituale³⁰.

Ma è forse Ferdinand Gregorovius (protestante prussiano, storico) il collaboratore dell'*Augsburger Allgemeine* che più dovette reprimere le proprie simpatie per il movimento risorgimentale italiano³¹. Definito “uno dei precursori più entusiasti della Giovane Italia [...] che salutò l'Italia di Vittorio Emanuele e di Garibaldi con la più piena e sentita partecipazione”, egli poté tuttavia sbilanciarsi rivelando almeno in parte le sue reali convinzioni politiche soltanto dopo il 1866. Prima di quella data esse trovarono libero sfogo solo nei diari, rimasti però segreti fino alla sua morte. Accanto al più ovvio motivo della censura, due erano le ragioni per cui Gregorovius aveva taciuto per oltre quindici anni le sue reali opinioni politiche osservando un atteggiamento quanto più possibile neutrale rispetto ai fatti della contemporaneità: innanzitutto in nome delle sue opere di carattere storico (rivelare le sue vere idee politiche avrebbe ostacolato le sue ricerche, impedendogli per esempio l'accesso ad archivi e biblioteche ecclesiastiche); in secondo luogo per preservare la collaborazione con l'*Augsburger Allgemeine*, che gli procurava non soltanto fama ma anche l'indispensabile sostentamento economico. Fino alla metà degli anni Sessanta i testi di Gregorovius contengono pertanto più silenzi e tracce di autocensura di quante il lettore odierno possa immaginare³².

Come l'*Augsburger Allgemeine* anche la *Neue Preussische Zeitung*, l'organo del *conservatorismo prussiano* (di cui erano esponenti gli Hohenzollern accanto agli ambienti militari e nobiliari, ai grandi proprietari terrieri e alla chiesa protestante), appoggiava l'Austria, mentre Cavour e la sua alleanza con il movimento popolare venivano rifiutati come pericolosa incarnazione del principio rivoluzionario. Il cavourismo divenne emblema

³⁰ Cfr. Karl HILLEBRAND, *Storia dell'Unità alemanna dal 1815 al 1867*, «Nuova Antologia» 8 (1868), pp. 5-43.

³¹ Secondo Petersen, “dopo Goethe non c'è tedesco che abbia influenzato così profondamente e durevolmente come Gregorovius l'immagine tedesca dell'Italia” (Esch, Petersen, *Ferdinand Gregorovius und Italien* cit., p. VII), in particolare attraverso i cinque volumi dei *Wanderjahre in Italien* (una raccolta di articoli scritti nel corso dei suoi soggiorni nella penisola e pubblicati sui quotidiani tedeschi per mantenersi economicamente durante la stesura della sua *Storia della città di Roma nel Medioevo*).

³² Nel maggio 1860 venne pubblicato sull'*Augsburger Allgemeine* un resoconto di viaggio di Gregorovius dove per la prima volta emergevano in maniera più chiara le sue posizioni politiche (Esch, Petersen, *Ferdinand Gregorovius und Italien* cit., p. 82), un articolo la cui pubblicazione soltanto un anno prima sarebbe stata impensabile.

di una politica machiavellica connotata in maniera decisamente negativa³³. Negli anni Cinquanta, tuttavia, dagli ambienti conservatori andò distaccandosi chi – in accordo con Bismarck – seguiva una linea più realistica. Lo statista prussiano aveva cominciato infatti a valutare positivamente la costituzione nell'Italia del nord di un regno unitario, non tanto sulla base di una sincera condivisione delle aspirazioni indipendentiste italiane, quanto piuttosto nella convinzione della forza contaminatrice del pensiero nazionale e nella consapevolezza di come l'alleanza tra la politica dei Savoia e un vasto movimento popolare liberale e democratico avesse messo le ali alle ambizioni piemontesi: un esempio da seguire quindi e che spingeva la Prussia a fare altrettanto, ovvero ad allearsi con il movimento nazionale tedesco. La rivoluzione doveva in altre parole essere impiegata a fini conservatori, il movimento nazionale usato per stabilizzare il principio monarchico.

La *stampa cattolica*, dal canto suo, influenzata com'era dal conflitto tra papato e movimento risorgimentale, fu dominata dopo il '48 da toni retorici e aggressivi e dalla paura di un ritorno delle agitazioni rivoluzionarie, conseguenza dei traumatici eventi legati all'esperienza della repubblica romana. Già nel 1851 sui giornali cattolici di maggior rilievo (tra cui il *Katholik* di Magonza e le *Historisch-politische Blätter* di Monaco) la situazione in Italia veniva dipinta con tinte a dir poco fosche: la penisola era descritta come un "abisso d'insondabile profondità"³⁴ che minacciava di travolgere il potere ecclesiastico, un abisso su cui incombeva il contrasto tra il bene (il Regno di Napoli, lo Stato Vaticano e il potere asburgico) e il male (Cavour e tutti coloro che si adoperavano per la causa risorgimentale). Garibaldi e Mazzini erano visti come l'emblema della rivoluzione e del dominio del volgo che avrebbe portato alla rovina l'equilibrio sociale e di potere esistente. Nella prospettiva della stampa cattolica di questo periodo protestantesimo, costituzionalismo, nazionalismo e rivoluzione sociale non erano altro che diversi aspetti di uno stesso programma volto all'annientamento del cattolicesimo.

Ma se conservatori, grande-tedeschi e cattolici rimasero sostanzialmente fermi sulle loro posizioni di sostegno all'Austria e in un'antistorica svalutazione e negazione del movimento nazionale italiano, i *liberali* – prussiani e non – dimostrarono invece una visione più realistica di quan-

³³ Cfr. J. PETERSEN, *Das deutsche politische Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung* cit., pp. 186-7.

³⁴ *Ivi*, pp. 170-1.

to stava avvenendo nella penisola³⁵. Gli articoli apparsi a partire dal '58 nell'ambito del dibattito sulla guerra austro-piemontese sui *Preussische Jahrbücher*, la rivista liberale più nota del tempo, esprimono da un lato simpatia per il Piemonte liberale di Cavour, dall'altro un atteggiamento di sospetto nei confronti di Napoleone. Nonostante l'orientamento della rivista mirasse a evitare lo scontro armato, d'altra parte emergeva la consapevolezza dell'impossibilità di mantenere oltre lo *status quo* nella penisola ("e come potrebbe il popolo tedesco in particolare – scriveva lo Hälschner – essere completamente insensibile al grido di dolore dell'Italia, che chiede unità nazionale ed indipendenza? Sì, una trasformazione politica dell'Italia è senza dubbio non solo un semplice interesse italiano, ma anche un importante interesse europeo"³⁶). La posizione dell'Austria in Italia veniva considerata insostenibile. In seguito al conflitto, le simpatie della rivista per il movimento risorgimentale – nella sua espressione cavouriana più moderata – poterono palesarsi in maniera più evidente e l'esperienza italiana venne più volte portata a esempio per il popolo tedesco³⁷. La borghesia tedesca di orientamento liberale-protestante era entusiasta della politica di riforme e conquiste costituzionali portata avanti da Cavour, come testimoniano tra l'altro gli interventi apparsi sul *Grenzboten*³⁸.

Ma le simpatie maggiori il movimento risorgimentale italiano le suscitò naturalmente negli ambienti della *sinistra democratica e socialista*³⁹, che costituiva tuttavia una parte piuttosto esigua dell'opinione pubblica tedesca (ma con propaggini anche in Inghilterra). Lo scambio epistolare tra Marx ed

³⁵ È proprio negli ambienti liberali che si svilupparono infatti le simpatie risorgimentali – nonché le tendenze anticlericali – di molti, tra cui Freytag, Treitschke, Hehn, Gregorovius. Si può dire comunque che fino al 1859 Gregorovius rimase piuttosto isolato nel suo sostegno alla causa italiana. Soltanto a partire da quell'anno si osserva una lenta revisione dell'ostilità nei confronti dell'unità italiana, soprattutto nei settori liberali dell'opinione pubblica tedesca, i quali assunsero gradualmente un atteggiamento più favorevole nei confronti del Risorgimento.

³⁶ Hugo HÄLSCHNER, *Ein Krieg gegen Frankreich, seine Voraussetzungen und Zwecke*, in «Preussische Jahrbücher», 1859, III, fasc. 3, pp. 300 ss., cit. in Petersen, *Das deutsche politische Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung* cit., p. 82.

³⁷ Cfr. Ernst PORTNER, *Die Einigung Italiens im Urteil liberaler deutscher Zeitgenossen. Studie zur inneren Geschichte des Kleindeutschen Liberalismus*, Ludwig Röhrscheid Verlag, Bonn 1959, p. 38, cit. in Ara, Lill, *Immagini a confronto* cit., p. 83.

³⁸ Cfr. Ernesto RAGONIERI, *Italia giudicata 1861-1945*, vol. I Torino, 1978, p. XVI.

³⁹ Le cui principali riviste erano la *Neue Zeit*, espressione dell'Associazione operaia tedesca di cultura di Londra, poi ribattezzata *Das Volk*, lo *Hermann*, organo dell'emigrazione democratica tedesca in Inghilterra, e lo *Jahrhundert*, la sola rivista democratica di un certo rilievo pubblicata in quel periodo.

Engels testimonia l'entusiasmo con cui vennero recepite le gesta del movimento risorgimentale italiano nel '59-'60 e quali speranze esse generarono in un risveglio delle nazionalità oppresse. Minor entusiasmo suscitò ovviamente la diplomatizzazione della rivoluzione realizzata da Cavour.

La molteplicità ed eterogeneità di opinioni appena vista si ripropone pressoché invariata anche rispetto ai protagonisti del Risorgimento italiano. La figura di Garibaldi – che a partire dall'esperienza della Repubblica romana del '48-'49 divenne molto noto anche oltralpe – è senz'altro la più controversa: l'opinione pubblica si divideva tra chi lo dipingeva sia per il suo carisma che per i suoi successi militari con toni entusiastici (ovvero gli ambienti piccolo-tedeschi, liberali, democratici, repubblicani e socialisti, fautori di un vero e proprio *Garibaldi-Kultus*), e chi invece lo demonizzava, considerandolo l'incarnazione della minaccia rivoluzionaria (vale a dire gli ambienti conservatori, cattolici e filoautriaci). Significativo il fatto che la persona di Garibaldi contraddicesse praticamente tutti i principali stereotipi negativi sul carattere degli italiani. Analogamente si divisero gli animi anche nei confronti del teorizzatore della rivoluzione, Giuseppe Mazzini: per i liberali e i democratici un modello positivo, per i cattolici e i conservatori il principale responsabile dello “spaventoso regime di terrore” instaurato dalla rivoluzione romana⁴⁰. Sempre in relazione alla questione romana (ma certo non soltanto in rapporto a essa) anche il personaggio di Cavour fu aspramente avversato da ampi settori dell'opinione pubblica tedesca: mentre egli riteneva infatti che la città eterna dovesse diventare la capitale del regno italiano, per cattolici e conservatori essa era e doveva rimanere la “patria di tutti”, sede incontrastata del potere ecclesiastico; altro motivo di avversione (o di ammirazione a seconda dei punti di vista) nei confronti dello statista sabaudo era poi la sua spregiudicata attività diplomatica, la sua condotta politica definita “sans foi ni loi”⁴¹.

5. Conclusione

Come si è visto, un interesse tedesco per l'Italia di natura specificamente politica si sviluppa piuttosto tardi, vale a dire soltanto nell'ultima

⁴⁰ J. PETERSEN, *Das deutsche politische Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung* cit., pp. 197-8.

⁴¹ Cfr. Mauro MORETTI, *Alfred von Reumont e Karl Hillebrand. Primi appunti per un'indagine su personaggi e temi di una mediazione culturale*, in Esch, Petersen, *Deutsches Ottocento* cit., pp. 161-186, qui pp. 168-9.

fase delle lotte per la liberazione nazionale, e questo anche se – o forse proprio perché – il legame tra i due paesi si era andato consolidando nel corso di secoli, benché su tutt’altre basi, di natura prima artistica e poi storica. Se infatti fin dal Rinascimento l’Italia era stata una meta fissa e un punto di riferimento costante quantomeno per le classi sociali più agiate della società tedesca (come di altri paesi europei e non), prima della seconda metà dell’Ottocento essa non era mai stata considerata davvero in quanto Paese reale e concreto, per non dire soggetto politico.

D’altra parte, anche quando il nostro Paese fu finalmente al centro dell’attenzione tedesca per motivi di natura eminentemente politica – si pensi alle discussioni e alle polemiche degli anni ’59-’60 – il discorso pubblico continuò a vertere essenzialmente sui problemi di politica interna ed estera della Germania, così come la pubblicistica di quel periodo si occupò, più che dell’Italia in quanto tale, della riforma tedesca e della difesa di fronte al pericolo napoleonico. A osservare oggi, a più di un secolo e mezzo di distanza dagli anni cruciali della formazione dello Stato nazionale, quell’*Italienbild* fatto di discorsi scritti e dibattiti pubblici l’impressione è che tanto l’aspetto storico-artistico – per lungo tempo dominante nella percezione e nel modo tedesco di esperire l’Italia e comunque rimasto a costituirne una sorta di substrato – quanto l’elemento politico abbiano contribuito a plasmare un’idea dell’Italia fondamentalmente strumentale, un’immagine che più che restituire un ritratto fedele e veritiero della realtà osservata assecondava e rispondeva alle necessità di chi osservava quella realtà. Da luogo di fuga dalla modernità, rifugio ideale astorico e apolitico, l’Italia nella seconda metà dell’Ottocento diventò sì soggetto politico (modello da seguire per alcuni, esempio deteriore da rifuggire per altri), ma soggetto politico troppo spesso funzionale, tanto per gli uni quanto per gli altri, ad avallare le proprie posizioni e mire politiche.

E tuttavia, come ben rileva Della Peruta, non bisogna dimenticare come proprio in quegli anni l’immagine tedesca dell’Italia “si arricchì singolarmente di toni, e [...] ci si avviò in Germania a superare la rappresentazione di un’Italia vista come pura ‘espressione geografica’, alla Metternich, o come terra ideale per il viaggiatore amante di emozioni estetiche, e si cominciò a prendere coscienza della funzione che la penisola avrebbe potuto esercitare non più soltanto come oggetto, ma come soggetto di storia nella vita politica europea.”⁴² Inoltre non dev’essere sottovalutata la funzione di stimolo che il movimento risorgimentale prima e il

⁴² Franco DELLA PERUTA, *Italia e Germania nel 1859-61: le discussioni in campo democratico*, in Ara, Lill, *Immagini a confronto* cit., pp. 67-114, qui p. 78.

compimento dell'unificazione nazionale italiana poi ebbero per una parte considerevole dell'opinione pubblica tedesca, che non era esclusivamente quella di orientamento democratico e socialista, anzi, chi forse seppe guardare in maniera più consapevole e matura l'esperienza risorgimentale, mettendola a tempo debito a frutto, furono i nazional-liberali che, negli anni '60, videro nel nuovo regno d'Italia un modello per la ristrutturazione politica della Germania.

Bibliografia

- ARA, Angelo, LILL, Rudolf (a cura di), *Immagini a confronto: Italia e Germania dal 1830 all'unificazione nazionale. Deutsche Italienbilder und italienische Deutschlandbilder in der Zeit der nationalen Bewegungen (1830-1870)*, Il Mulino, Bologna, Berlino 1991
- BURCKHARDT, Carl Jacob, *Briefe*, II, a cura di Max Burckhardt, Basel 1952
- DELLA PERUTA, Franco, *Italia e Germania nel 1859-61: le discussioni in campo democratico*, in Ara, Lill (a cura di), *Immagini a confronto*, pp. 67-114
- ESCH, Arnold, PETERSEN, Jens (a cura di), *Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000
- ESCH, Arnold, PETERSEN, Jens (a cura di), *Ferdinand Gregorovius und Italien. Eine kritische Würdigung*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1993
- FORNI, Alberto *Il mito di Roma e le ricerche su Roma medievale nella cultura tedesca*, in Esch, Petersen (a cura di), *Deutsches Ottocento*, pp. 49-66
- GREGOROVIVUS, Ferdinand, *Römische Tagebücher 1852-1889*, a cura di Hanno-Walter Kruft e Markus Völkel, C.H. Beck, München 1991
- HÄLSCHNER, Hugo, *Ein Krieg gegen Frankreich, seine Voraussetzungen und Zwecke*, in «Preussische Jahrbücher», 1859, III, fasc. 3, pp. 300 ss.
- HEHN, Victor, *Italien. Ansichten und Streiflichter*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992
- HILLEBRAND, Karl, *Storia dell'Unità alemanna dal 1815 al 1867*, «Nuova Antologia» 8 (1868), pp. 5-43
- HÖNIG, Johannes, *Ferdinand Gregorovius, der Geschichtsschreiber der Stadt Rom. Mit Briefen an Cotta, Franz Rühl und andere*, Cotta, Stuttgart, Berlin 1921
- MICHELS, Robert, *Italien von heute. Politische und wirtschaftliche Kulturgeschichte von 1860 bis 1930*, Füssli, Zürich, Leipzig 1930
- PETERSEN, Jens, *Il Risorgimento Italiano nel giudizio della Germania dopo il 1860*,

- estratto da *Atti del I Congresso di Storia del Risorgimento Italiano*, Bologna, 5-9 settembre 1980, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano
- PETERSEN, Jens, *Das deutsche politische Italienbild in der Zeit der nationalen Einigung*, in Ara, Lill (a cura di), *Immagini a confronto*, pp. 169-204
- PETERSEN, Jens, *Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse*, in Esch, Petersen (a cura di), *Deutsches Ottocento*, pp. 1-17
- PORTNER, Ernst, *Die Einigung Italiens im Urteil liberaler deutscher Zeitgenossen. Studie zur inneren Geschichte des Kleindeutschen Liberalismus*, Ludwig Röhrscheid Verlag, Bonn 1959
- RAGONIERI, Ernesto, *Italia giudicata 1861-1945*, vol. I, Torino 1978
- TALAMO, Giuseppe, *Il Risorgimento italiano. Una riflessione sull'unificazione statale nell'Ottocento: lo stato attuale del dibattito storico e politico*, in Esch, Petersen (a cura di), *Deutsches Ottocento*, pp. 19-30
- VENTURI Franco, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III *Dal primo Settecento all'Unità*, Einaudi, Torino 1973

L'ITALIA DEI SERBI

(DA DOSITEJ OBRADOVIĆ A MARKO CAR)

Ljiljana Banjanin

Parlare dell'Italia dei serbi ci pone di fronte al problema di stabilire il periodo da esaminare, i criteri di scelta dei testi da presentare e la circoscrizione di un tema che si presta ad essere affrontato sotto molteplici punti di vista.

Questa breve rassegna, il cui scopo principale è quello di offrire al lettore uno sguardo informativo non potrà pertanto intendersi come esauritiva, ma solo rappresentativa. Il periodo di circa un secolo che desideriamo presentare si limita a quei nomi e a quei testi a nostro avviso particolarmente significativi, o di chiara importanza rispetto al nostro tema, ovvero la presentazione dei “volti” dell'Italia individuabili in un segmento della letteratura serba, quello del testo odepórico. Per la sua natura polifonica e stratificata esso risulta in tutte le letterature e quindi anche in quella serba, sfuggente a una classificazione rigida sconfinante nella storia dell'arte, l'antropologia, la geografia, la storiografia e in altri campi.

I testi odepóricos, inoltre, assorbono diversi tipi di narrazione: vi appartengono gli appunti, le annotazioni, le scritture intimistiche come il diario o la corrispondenza, le lettere, pubbliche e private di diverso genere, l'autobiografia o le memorie, gli articoli, i saggi contenuti nelle riviste o nei giornali, i reportage o i testi letterari veri e propri in cui l'esperienza del viaggio è “tradotta” nella fiction letteraria.

Quindi, esiste nella letteratura di viaggio una realtà composta da un paese geograficamente concreto, nel nostro caso l'Italia, che l'autore di un testo odepórico non inventa e che in modo più o meno fedele riporta, comparandolo con ciò che realmente ha visto e vissuto (Živković, 1990: 152). La corrispondenza con la realtà è un presupposto del testo odepórico ma la veridicità non è necessariamente il risultato al quale esso giunge: l'autore-viaggiatore in molti casi risulta un semplice cronista, ma in molti altri non si limita a “fissare” la scrittura annotando e/o elencando. Ogni viaggio rappresenta un incontro ma anche uno scontro con

l'Altro, più frequentemente diverso che simile, e il testo che nasce da quest'esperienza è sì determinato dalla provenienza geografica, ma anche dal bagaglio culturale del viaggiatore. Il suo sguardo è spesso condizionato dagli stereotipi o dai miti culturali preesistenti su paesi e popoli diversi (Gvozden, 2005: 50). Inoltre, un ruolo lo svolge anche il fatto che il viaggiatore ha come riferimento il punto di partenza, la sua patria, alla quale ritorna con l'esperienza "tradotta" in un testo, spesso scritto con un compito preciso che il viaggiatore si era prefissato e che può essere informativo, didattico, storico, artistico ecc.

Nella letteratura serba l'Italia, come tema, oggetto ed esperienza del viaggiatore, esiste nelle forme più svariate di questo ambivalente genere che è quello odeporico¹. Limitando la nostra ricerca alle tracce letterarie dell'Italia come meta di viaggio dei serbi, si può affermare che esse sono documentate solo a partire dal tardo Settecento². Tuttavia da allora in poi, l'Italia è presente in ogni periodo della letteratura serba moderna, occupandovi un posto significativo. Le città di Trieste, Venezia da una parte e Firenze, Roma e Napoli dall'altra, appartengono assieme a molte altre località di tutte le regioni italiane, dal nord fino all'estremo sud, alla mappa fissa delle presenze serbe in Italia, ognuna con un significato preciso. Olga Stuparević, la prima ad occuparsi in modo organico di questo filone della letteratura serba, ha individuato circa ottanta testi diversi per forma, valore e posto che occupavano, o occupano oggi, nel corpus della letteratura nazionale e che possono essere riuniti sotto lo stesso denominatore comune di "pelegrinaggio verso il Sud" o di "ispirazione mediterranea"³.

¹ Il nome *putopis* nella lingua serbo-croata è composto dal sostantivo *put* che significa il viaggio, alla cui famiglia appartiene anche il verbo *putovati* = viaggiare, e dal verbo *pisati/opisati, opisivati* con il significato scrivere, descrivere. Contiene quindi entrambe le parti del sintagma e rivela la natura ambivalente del genere.

² Precisiamo che i rapporti serbo-italiani, riguardanti epoche precedenti, come quelli intercorsi tra la Serbia e la Repubblica di Venezia, condotti a fini politici e strategici, commerciali e familiari, che già esistevano a partire dal Medio evo, non vengono affrontati nel presente lavoro, che si limita a offrire una rassegna di nomi e di testi letterari.

³ Cfr. O. STUPAREVIĆ, *Srpski putopis o Italiji*, in AA.VV., *Uporedna istraživanja*, 1, a cura di N. Stipčević, IKUM, Beograd, 1976, p. 103. Della letteratura odeporica nella serbo-croatistica italiana si è occupata Marija Mitrović, dell'Università di Trieste, studiando in modo approfondito la città di Trieste dall'ottica serba. Cfr. M. MITROVIĆ, *Sul mare brillavano vasti silenzi. Immagini di Trieste nella letteratura serba*. [Traduzione dei brani scelti di Alice Parmeggiani], Il Ramo d'Oro, Trieste, 2004 e AA.VV., *Cultura serba a Trieste*, a cura di M. Mitrović, prefazione di C. Benussi, Argo, Lecce, 2009. D. OBRADOVIĆ, *Vita e avventure*. [Traduzione e cura di Maria Rita Leto], Argo, Lecce, 2007. Cfr. anche Lj. BANJANIN, *Petar*

Nel 1788 viene pubblicata l'autobiografia *Život i priklučenija* (Vita e avventure), l'opera più originale del monaco ortodosso Dositej Obradović (1739-1811)⁴, scritta in una lingua accessibile al popolo e per il popolo, nello spirito dell'illuminismo al quale appartiene l'autore che, fuggito dalla sterile vita monastica, chiusa nel misticismo religioso, viaggia per l'Europa "illuminata" sereno e solare, scoprendo l'importanza della bellezza del sapere e delle conoscenze filosofiche, letterarie e linguistiche. Il suo viaggio simbolicamente segna una svolta nella letteratura serba, sulla via della laicità, del razionalismo e della modernità e lo porta anche in Italia, alla quale dedica solo poche parole, che la ritraggono come un vero "paradiso terrestre", che a descriverlo non basterebbe "un grande libro" (Obradović, 2007: 205).

A Trieste arriva da Vienna e vi rimane quattro anni (dal 1802 al 1806), il periodo più sereno e spensierato, mantenendosi con l'insegnamento delle lingue, sotto l'ala protettrice dei ricchi commercianti "illirici", godendo dei benefici di una città che sentiva libera e vivace, per le numerose relazioni che poteva allacciare con incontri quali quelli con Pavle Solarić e Vikentije Rakić⁵, per esempio. Nel 1803 trascorre alcuni mesi nel periodo di carnevale a Venezia, seguendo la stampa della sua *Etika*, paragonando quest'esperienza al piacere totale, "lo si capisce e non importa dirlo" (Obradović, 2007: 205), senza offrire ulteriori spiegazioni o chiarimenti.

Anche le altre città visitate successivamente come Bologna, Firenze, Pistoia, Lucca, Pisa vengono solo menzionate, per le "indicibili" e "indescrivibili" bellezze. In nave Dositej arriverà a Messina e rimarrà impressionato dalla vista dell'Etna, uno "spettacolo meraviglioso" (Obradović, 2007: 206). Questi intensi ma tuttavia parsimoniosi giudizi, privi di parti descrittive che offrono diverse possibilità di interpretazione, sono riconducibili però allo scopo finale del viaggiare di Dositej, che consisteva non nel piacere e nel puro godimento delle bellezze, ma nell'intento di la-

Petrović Njegoš e Ljubomir Nenadović: un incontro italiano, in *L'Est europeo e l'Italia. Immagini e rapporti culturali*, a cura di E. Kanceff e Lj. Banjanin, Slatkine/C.I.R.V.I., Genève-Moncalieri, 1995, pp.313-329; ID., *La 'Lettera dall'Italia' di Jovan Dučić*, in "Bollettino del C.I.R.V.I.", a. XXIV, 38, 2003, fasc. II, pp. 257 - 280.

⁴ La prima parte dell'autobiografia di Dositej è stata pubblicata nel 1783, la seconda in cui parla dell'Italia nel 1788-1789 a Lipsia. Le citazioni nel testo sono riportate dalla traduzione italiana di M. R. Leto.

⁵ Sul periodo triestino di D. Obradović cfr. M. MITROVIĆ, *La poetica del libro triestino di Dositej Obradović*, in *Cultura serba a Trieste*, op. cit., part. pp. 87-110.

sciare dell'esperienza vissuta in Europa una traccia scritta destinata e comprensibile al suo popolo, per sollevarlo dal buio dell'ignoranza.

In questo modo, il viaggio di Dositej idealmente traccia le tappe del viaggio ottocentesco dei suoi connazionali. Essi arrivano a Trieste quasi sempre dopo un lungo e faticoso viaggio, provenienti da Lubiana e Opicina. Lasciando alle spalle le oscure montagne slovene, avvolte spesso nella tempesta e stupiti dall'ostilità delle pietraie del Carso, rimangono tutti colpiti dalla vista del mare e della città, percepita come un autentico paradiso terrestre per la sua incantevole posizione geografica, per la linearità e l'eleganza dei suoi edifici e delle larghe vie di marmo.⁶ Paragonata a Vienna, che per tutto l'Ottocento rimane un punto di riferimento culturale dei serbi della Vojvodina, e quindi un modello naturale di confronto, Trieste "sembra più bella [...]: le cose che si possono vedere a Trieste, a Vienna davvero non esistono", afferma Joakim Vujić (1772-1847), il padre del teatro serbo, nato a Baja nell'odierna Ungheria.⁷ A questi giudizi contribuisce la sensazione che i viaggiatori arrivati da lontano non si sentano estranei alla città di Trieste. Ciò è dovuto alla presenza di altri slavi, croati, sloveni, ma anche greci, oltre agli italiani, ai tedeschi e agli ebrei e soprattutto, alla presenza di una numericamente e economicamente forte e ricca comunità ortodossa, raccolta intorno alla chiesa di San Spiridone che rappresenta la tappa d'obbligo per tutti gli slavi.

In diverse occasioni visita l'Italia e le sue città (Trieste, Venezia, Firenze, Roma, Napoli e altre) anche Petar II Petrović Njegoš (1813-1851), principe e sovrano del Montenegro, *vladika* della chiesa ortodossa montenegrina, poeta e filosofo, traduttore dei romantici francesi e russi, conoscitore di molte lingue, tra le quali anche l'italiano, e instancabile viaggiatore. Dei suoi viaggi italiani sono a disposizione diversi documenti: la corrispondenza con vari personaggi del tempo (con il principe serbo Miloš Obrenović, con il riformatore della lingua serbo-croata Vuk Stefanović Karadžić e altri), le testimonianze sugli incontri e i contatti con molti italiani e slavi, per esempio con Niccolò Tommaseo, Francesco Carrara e Francesco Dall'Ongaro⁸, o gli appunti del diario con le annotate impressioni e pensieri.

⁶ Cfr. M. MITROVIĆ, *Sul mare brillavano vasti silenzi*, op. cit. Cfr. in part. Jovan Subotić, *Lettere di viaggio*, pp. 71-74; Vladan Djordjević, *Miramare*, pp. 79-82.

⁷ Cfr. Joakim Vujić, *Autobiografia*, in M. MITROVIĆ, op. cit., p. 66.

⁸ Cfr. J. PIRJEVEC, *Tommaseo tra Italia e Slavia*, Marsilio Editore, Venezia, 1977, p. 83; I. ANDRIĆ, *Njegoš u Italiji*, in: ID., *Umetnik i njegovo delo*, II, Prosveta, Beograd, 1977, pp. 35-39. Cfr. anche F. CARRARA, *Il Vladika del Montenegro ritratto da' suoi colloqui*, "Letture di Famiglia", Trieste, 1852, pp. 58-60.

A Trieste e Venezia Njegoš è stato più volte e in diverse occasioni, durante i suoi brevi soggiorni, a partire dal 1833 sbarcandovi al tempo del suo primo viaggio ufficiale in Russia, e poi periodicamente negli anni successivi, nel 1837, 1844, 1847. Sulla via per Vienna o per San Pietroburgo, dove si recava spesso cercando di allacciare contatti e creare alleanze utili a risolvere le questioni legate al costante pericolo dell'occupazione turca, al quale era esposto il piccolo principato del Montenegro, Njegoš, giovane e ambizioso statista, si fermava brevemente soprattutto a Trieste. Vi trovava occasioni di svago, come testimonia la poesia *Tri dana u Triestu* (Tre giorni a Trieste), scritta nel 1844, in segno di gratitudine per gli onori ricevuti durante la rappresentazione teatrale alla quale in quell'occasione aveva assistito. Pubblicata a Vienna e subito tradotta in italiano da Francesco Dall'Ongaro, la poesia è apparsa su "La Favilla" triestina⁹. Negli archivi veneziani poi, Njegoš andava raccogliendo materiale storico sul Montenegro, che elaborato si troverà nelle sue principali opere, *Gorski vijenac* (Il Serto della montagna) e *Lažni car Šćepan Mali* (Il Falso zar Stefano il Piccolo). In *Gorski vijenac* (1847), la più importante opera del romanticismo degli slavi meridionali, attraverso uno dei personaggi e la sua esperienza negativa di Venezia, viene proposta l'immagine caricaturale della città, del doge e dei veneziani dal punto di vista dell'uomo patriarcale, qual è il vojvoda Draško. Esso è fondato sull'incomprensibilità culturale e rappresenta l'incapacità dei montenegrini di accettare i valori della cultura dell'Altro. I veneziani, il loro modo di comportarsi, di divertirsi a teatro, la loro cultura così diversa (nel comportamento, l'aspetto fisico, l'abbigliamento), vengono disprezzati e giudicati come "infantili" e ridicoli.

Quest'episodio si presta ad alcune interpretazioni e considerazioni riguardanti la percezione di Venezia: *Il Serto della montagna* di Njegoš, appartiene al cosiddetto periodo del risveglio nazionale (esperienza comune a tanti popoli nell'Europa dell'epoca), in cui quindi anche l'opera letteraria poteva e doveva contribuire all'affermazione dell'identità e dell'unità nazionale rispetto agli stranieri, turchi ma anche veneziani. Si trovano così agli opposti i due sistemi di valori, quello veneziano, "latino" e quello montenegrino, patriarcale. Deridendo l'Altro, diverso da sé, gli uditori dell'avventura-sventura veneziana del vojvoda Draško si

⁹ Cfr. P. PETROVIĆ NJEGOŠ, *Tre giorni a Trieste*. Traduzione di F. Dall'Ongaro, "La Favilla", IX, n. V, 1844, pp. 75-77. Cfr. anche A. CRONIA, *Italijanski prevod Njegoševe pjesme "Tri dana u Triestu"*, "Stvaranje", Cetinje, VI, nn. 7-8, 1951, pp. 391-397. P. PETROVIĆ NJEGOŠ, *Lažni car Šćepan Mali. Pisma*. A cura di Vojislav Djurić, Budućnost, Novi Sad, Beograd, 1964.

sentono ripagati del proprio senso di appartenenza, dimostrano l'intenzionalità di chiudersi nel proprio mondo di regole, valori, abitudini, difendendosi in questo modo dall'Altro. Njegoš illustra quindi come nell'immaginario popolare veniva interpretato il ruolo della Repubblica e la sua secolare influenza, che se in Dalmazia era diretta, indirettamente si estendeva però anche agli altri popoli dei Balcani. Attraverso questa velata critica, Njegoš esprime la paura del popolo montenegrino, stretto tra le concrete minacce turche e il pericolo di annientamento da parte del mondo "latino", rappresentato appunto dalla Repubblica di Venezia. Ciononostante, proprio su questa città, avvicinandosi in nave il 14 marzo 1844, Njegoš annotava tra i suoi appunti la metafora più bella e più citata su Venezia, rimasta senza paragone nella letteratura degli slavi meridionali: "Pojaviše se zvonici mletački kako giganti gazeći po moru".¹⁰

A Venezia poi Njegoš arriva alcuni anni dopo, il 25 dicembre 1850, "a Natale latino", nel suo ultimo viaggio in Italia. Già gravemente malato, si reca a trascorrere l'inverno nel mite clima mediterraneo di Napoli e dei suoi dintorni, fino al maggio 1851, quando ritorna in Montenegro, dove muore, nell'ottobre dello stesso anno. Nonostante il peso della responsabilità del ruolo da lui ricoperto e della malattia che lo opprime, Njegoš, a giudicare dalle lettere di questo periodo, sembra rasserenato, pieno di ottimismo e allegria. Il paesaggio italiano, la vasta pianura, il cielo sereno, il buongusto, e la lussuosa sistemazione presso l'albergo "L'Imperatore d'Austria", fanno sì che si avverta un entusiasmo piuttosto raro per il poeta e lo statista:

[...] Ovo je jedan pljenitelni vido. Ovdje si vkus, sila iskustva i nekadašnje bogatstvo mletačko vidi. [...] Da je vladika crnogorski Nijemac pa da ga Nijemci kako svojega brata svesrdno dočekaju i ugoste, i opet ne znam bi li mi ovakvu kvartiru bez Šenbruna na mnogo mjestah našli da daju.¹¹

E anche qui, nel paragone con le residenze austriache, Venezia ha la meglio: ogni albergo, "alloggio" sul Canal Grande sembra degno di un

¹⁰ *Njegoševa bilježnica*, Istoriski institut, Cetinje, 1956, p. 187: "Apparvero i campanili veneziani come giganti camminanti sul mare".

¹¹ P. PETROVIĆ NJEKOŠ, *Lažni car Šćepan Mali. Pisma, op. cit.* Lettera nr. 79 indirizzata a Vuk St. Karadžić, p. 249: "[...] La vista qui è meravigliosa. Si nota il buon gusto, la lunga esperienza e la ricchezza veneziana di una volta. [...] Se il vladika montenegrino fosse un tedesco, e se i tedeschi volessero accoglierlo e ospitarlo con tutto il cuore proprio come un fratello, non so se se riuscirebbero a trovargli una sistemazione altrettanto prestigiosa, eccetto Schönbrunn."

castello, unico e raro nella sua bellezza, mentre il Canale stesso gli ricorda la “Prospettiva Nevskij” a Pietroburgo. Tutto, evidentemente, lo impressiona al punto da descrivere persino le camere ed il mobilio, altrimenti non si spiegherebbe perché al filologo e linguista Vuk scriva di cose così banali, mentre nelle stesse circostanze e dalle altre città, lo informava su diversi argomenti, come quelli letterari o sulla situazione politica nel Montenegro, per esempio.

Il viaggio di Njegoš prosegue verso il sud, e le impressioni su Roma, Napoli e l'Italia in generale svelano il poeta romantico che condivide la propria esperienza con molti viaggiatori del tempo:

Da, zbilja, lijepa je Italija. Nad njom se blagosloveno, lijepo i blagodatno nebo širi i smije; u njoj je jogunasta priroda u svojoj divoti, u svojoj prelesti vječno okrunjena i vesela; zemlja klasičeska, kolijevka veličija rimskoga. Ah, Rim? Veličanstveni Rim!¹²

L'ammirazione per Roma “la magnifica”, la culla della classicità e un monumento a cielo aperto, suscita dei sentimenti opposti: la meraviglia unita alla tristezza di fronte a questa “tomba” della grandezza passata. Napoli, al contrario, è città unica per la sua posizione, incorniciata dalla terra, dal cielo e dal mare, armoniosa persino nei contrasti tra il lusso (*luks*) e la povertà (*uboština*) evidenti ovunque:

[...] Dosta Bog je sve stvorio, što sam dosad vidio, šaleći se, ali kada je mjesto stvorio na kome je Napula sagradjena, doista je malo razmislio. [...] Napula ni na što drugo ne liči do na Napulu, tako je njeno mjestopoloženije očarateljno, tako je Napula divna!¹³

A Napoli Njegoš è colpito da tutto ciò che lo circonda: dal paesaggio mediterraneo, ai colori forti e alla vivacità dei tanti volti cittadini che si presentano in un'insieme allegro, nonostante le diversità. Lontano dal Montenegro, isolato e arretrato, selvaggio e montano, rude e grigio, dove

¹² *Ivi*, Lettera nr. 80 indirizzata a Dimitrije Vladislavljević, maestro e letterato serbo di Trieste, p. 252: “Sì, l'Italia è veramente bella. Sopra di essa, benedetto, bello e prospero si stende e ride il cielo; la sua natura è capricciosa in tutta la sua delizia, e nella sua magnificenza eternamente fiorita e lieta; un paese classico, culla della grandezza romana. Ah, Roma? Roma la magnifica!”

¹³ *Ivi*, pp. 254-255: “[...] In verità, Dio ha creato tutto ciò che ho visto fino ad ora, scherzando; prima di creare il luogo dove è costruita Napoli, invece, deve aver riflettuto un po' su come farlo. [...] Napoli non assomiglia a null'altro che a se stessa; la sua posizione è talmente incantevole, è così bella Napoli”.

la lotta per la sopravvivenza è un fatto della quotidianità rispecchiata sull'uomo, egli percepisce maggiormente anche la propria diversità al punto da sentirsi come un *medjed amerikanski*, un “orso americano” che confonde il giorno con la notte, l'inverno con la primavera. L'abisso tra la sua patria e l'Italia diventa insormontabile, così la scelta delle metafore per descrivere la vicinanza geografica dei due paesi – a un passo l'uno dall'altra, divisi dall'Adriatico, - e la loro diversità profonda, non è casuale:

Jednome junaku stare Grecije nijesu gotovo do dva kroka iz Napule do u Crnu Goru, jedan krok iz Napule u Barletu, drugi iz Barlete preko zaliva adrijat[skog] te u Crnu Goru. – Ja sam od istoka najbliži susjed s Južnom Italijom a pri svem tom ljubopitstvo na sebe veliko obraćam, kao da sam mandarin nebesne imperije.¹⁴

L'Italia è bella, la sua gente “gentile” e “allegra” verso gli stranieri; Njegoš è accolto con senso di ospitalità e ben visto ovunque, ma tutto questo, assieme alla “dolcezza” della lingua italiana fa sì che provi nostalgia per la sua gente, per la sua terra e la lingua stessa.

Nello stesso periodo, nel marzo del 1851, arriva a Napoli un altro slavo proveniente dalla Serbia, discendente da una famiglia di generali, diplomatici e poeti: Ljubomir Nenadović (1826-1895).¹⁵ Un vero cittadino d'Europa del suo tempo, formatosi alle università di Praga, Berlino e Heidelberg, scrittore romantico il cui nome nelle storie della letteratura serba viene legato ai libri di viaggio, Nenadović proprio a Napoli inizia a scrivere le sue diciotto lettere *Pisma iz Italije* (Lettere dall'Italia), indirizzate a un amico sconosciuto o forse anche solo immaginario, secondo la moda del tempo.¹⁶ Da viaggiatore esperto che in

¹⁴ *Ivi*, p. 255: “Un eroe dell'antica Grecia non impiegava che due passi da Napoli al Montenegro, uno da Napoli a Barletta, un altro da Barletta attraverso il golfo adriatico fino al Montenegro. – Di tutto l'oriente, io sono il più vicino all'Italia del sud, e ciò nonostante attiro una tale curiosità, come se fossi un mandarino inviato dal Celeste Impero”.

¹⁵ Nel 1845 Nenadović visitò Trieste, Padova e Venezia. Nel 1851, proveniente dalla Francia, probabilmente da Chambéry, via Torino, Genova raggiunse Livorno, e si imbarcò sulla nave per Napoli, in missione per conto del principe Miloš Obrenović, suo parente, con lo scopo di incassare due assegni presso il principe Leopoldo, duca di Salerno, zio del re Ferdinando II di Borbone. Cfr. P. POPOVIĆ, *Iz književnosti*, vol. III, G. Kon, Beograd, 1926, pp. 104, 113.

¹⁶ La prima volta il volume viene pubblicato con il titolo *Vladika crnogorski u Italiji* (Il vladika montenegrino in Italia) nella rivista “Srbija” (1868-1869) e successivamente in volume unico nel 1881. Sulla genesi del testo *Pisma iz Italije*, e le sue varie edizioni, cfr. Lj. BANJANIN, *Petar Petrović Njegoš e Ljubomir Nenadović...*, cit., pp. 321-326. Delle *Lettere dall'Italia* esiste una

questa esperienza vede la più importante “scuola” della vita, Nenadović già dalle prime pagine si rivela uno scrittore dalla vena lirica e romantica, rapito dalla bellezza della natura che ispira la creatività del musicista, del pittore, dello scrittore:

Nebo bez oblaka, more bez talasa, [...] Prošlo je već nekoliko dana otkako sam ovde, a moglo je proći i nekoliko meseci pa da opet ništa ne pišem. Lepota Neapoljskog Zaliva zauzme celo vreme što ga putnik ima ovde da provede. [...] U Neapolju šteta je da putnik čita ili piše. U Neapolju pesnik treba da peva, virtuoz da svira, slikar da slika; a mi svi ostali samo da gledamo. Odavde ne očekuj dugačkih pisama, kao što sam ti negda iz drugih mesta pisao. [...] Iz Neapolja zadovolji se kratkim beleškama, jer svaki trenutak što se u sobi provede izgubljen je za putnika.¹⁷

I suoi più fedeli compagni di viaggio, i volumi di Dante e Byron, rimangono intonsi per giorni interi davanti alla bellezza di Napoli, paragonabile a Londra e Parigi, con le vie, le chiese, i palazzi, gli alberghi e i teatri. Davanti agli occhi incantati del viaggiatore serbo abituato al paesaggio nordico della Germania, o a quello alpino dei monti svizzeri, freddo e poco amichevole nella sua severa religiosità, qui tutto si tinge di colori forti, diventa magico, irreale e romantico in una sensazione di assoluta armonia:

[...] Neapolj sa svojim položajem, sa svojim Vezuvom, sa svojim ostrvčićima, sa svojim neobičnim plavetnilom neba i mora ostaje večito najlepši kraj sveta. Srušite ove palate, crkve i muzeje, uklonite odavde sve što je ruka čovečja stvorila – putnici će opet sa svih strana vrveti, opet će na praznim obalama sedeti i gledati. Ugasite Vezuv, potopite u more lepe

traduzione italiana di Franjo Trogranić, pubblicata dal Centro editoriale internazionale a Roma nel 1958.

¹⁷ Lj. NENADOVIĆ, *Pisma iz Italije*, Mlado pokolenje, Beograd, 1961, pp. 5-6: „Il cielo senza nuvole, il mare senza onde, [...]. Sono passati alcuni giorni dal mio arrivo qui, ma potevano passare pure alcuni mesi e io non avrei scritto nulla. La bellezza del Golfo napoletano assorbe tutto il tempo che il viaggiatore deve trascorrere qui. [...] A Napoli è peccato per il viaggiatore leggere o scrivere. A Napoli il poeta deve poetare, il musicista suonare, il pittore dipingere, mentre tutti noi altri dobbiamo soltanto guardare. Da qui non aspettarti lettere lunghe, come quelle che ti ho scritto un tempo, da altre località. [...] Da Napoli accontentati di notizie brevi, perché ogni attimo trascorso in camera, è perduto per il viaggiatore“.

ostrvčice, ostavite mu samo more i bregove, ostavite mu jutra i večeri,
opet će ovaj zaliv kao magnet privlačiti putnike.¹⁸

La natura romantica delle lettere di Nenadović viene accentuata dalla figura tragica di Njegoš il cui ritratto idealizzato fa parte del testo. Assieme al principe montenegrino presentato come un Byron slavo, “un triste Prometeo”, incatenato dalla malattia, spesso assorto nei pensieri volti al destino del suo popolo, Nenadović passeggia per le vie cittadine, visita Pozzuoli, Capodimonte, la grotta della Sibilla, riflette sulla fugacità e la brevità del destino umano tra le rovine di Pompei. Insieme i due raggiungono Roma e successivamente Firenze, ma qui Nenadović risulta meno lirico, più descrittivo e ripetitivo. La sua vena poetica e il vero slancio lirico perdono forza in pagine piene di dati e di cifre, dedicate alla storia romana e all’arte. La basilica di San Pietro, il Vaticano, il Quirinale, il Colosseo e altri luoghi celebri sono descritti e accompagnati da molte riflessioni sull’importanza e la bellezza di questi monumenti appartenenti a tutta l’umanità. Roma però non rappresenta la fonte di un’ispirazione autentica e molte metafore sembrano “costruite”, piene di una solennità artificiosa. Nell’ultima lettera scritta a Firenze, nel maggio 1851, dopo il commiato da Njegoš e la sua partenza per Livorno, Genova, Torino e Venezia, Nenadović appare malinconico, svogliato e solitario. Ripercorre con la mente i mesi trascorsi in Italia e gli sembra di ripercorrere i venti secoli della storia umana. Anche se meno interessante dal punto di vista letterario, la seconda parte del volume, con quella mole di dati di carattere storico-descrittivo, poteva a suo tempo rappresentare una lettura utile per i lettori serbi ai quali il libro era stato destinato. Risulta tuttavia senza quello slancio entusiastico che caratterizza le pagine iniziali. Dalla prima stesura delle *Lettere*, fino alla loro pubblicazione nella rivista belgradese “Srbija”, dal dicembre 1868 fino al maggio 1869¹⁹, sono passati diciassette anni, nel corso dei quali l’autore, più maturo e da una distanza

¹⁸ *Ivi*, pp. 33-34: “[...] Napoli con la sua posizione, il Vesuvio, le isolette, lo straordinario azzurro del suo cielo e del mare, rimane per sempre il luogo più bello del mondo. Distruggete questi palazzi, chiese e musei, portate lontano da qui tutto ciò che ha creato la mano dell’uomo, - i viaggiatori da ogni parte ci verranno lo stesso, per stare sulle rive deserte a guardare. Spegnete anche il Vesuvio, affondate nel mare le belle isolette, lasciategli soltanto il mare e le colline, lasciategli le aurore e i tramonti, e di nuovo questo golfo attirerà come un magnete i viaggiatori”.

¹⁹ Nella prima edizione il volume è stato pubblicato a Belgrado nel 1881. Cfr. M. POPOVIĆ, *Istorija srpske književnosti*, II, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1985, p. 172

temporale, ha cambiato molti passi, specialmente quelli riguardanti la figura di Njegoš, mentre le pagine dedicate all'Italia e a Napoli in particolare, rimangono tra le più belle della letteratura serba di viaggio.

Nella seconda metà dell'Ottocento i viaggiatori serbi ripercorrono le tappe segnate dai loro predecessori. Le città italiane continuano a rappresentare delle mete di viaggio, ma diventano anche *topos* letterari. Kosta Trifković (1843-1875), commediografo e avvocato di Novi Sad, formato nell'ambiente multinazionale, ma di impronta italiana, a Fiume, imbevuto d'amore per la lingua italiana, per i classici come Ariosto e Tasso ma anche per Goldoni o per i francesi Molière, e Sardu che leggeva in originale, ne è un esempio. I suoi due viaggi in Italia, legati alle tappe fondamentali della sua vita, simbolicamente segnano l'inizio e la fine della sua ricca produzione letteraria, composta soprattutto di commedie. Il breve schizzo in prosa ibrida tra autobiografico e odeporario *Put Trsta* (Verso Trieste), scritto presumibilmente negli anni 1863-64, rimasto nel manoscritto, per quasi un secolo dopo la morte dell'autore, in forma di dialogo condotto tra i due protagonisti (l'io narrante identificabile con l'autore diciottenne e la fiumana Fani Milešić), durante il viaggio in carrozza da Fiume a Trieste, rispecchia l'entusiasmo e brio tipicamente giovanili, particolare inoltre perché la città di Trieste appare soltanto nel titolo, rappresenta la meta finale del viaggio. Però alla città l'autore non dedica nemmeno un breve capitolo, perché il suo scopo è un altro: quello di imbarcarsi su un mercantile nel porto e proseguire la realizzazione del sogno romantico che porta a Costantinopoli, Corfù e Odessa. Esso diventa così anche esempio di un testo odeporario mancato o apparentemente odeporario, perché non "copre" il titolo: Trieste rimane solo lo sfondo di altri temi del volume²⁰.

In Italia Trifković tornerà un decennio più tardi, poco prima di morire, cercando rimedio alla sua malattia, dopo le cure inutili nelle terme di Fruška Gora o a Ischl nelle Alpi austriache. Questo dato biografico inevitabilmente porta a un paragone con il viaggio di Njegoš: entrambi sono guidati dalla speranza di trascorrere nel mite clima di Napoli i mesi invernali. Trifković parte da Novi Sad con la moglie Jelisaveta, il 17 ottobre 1874 e attraverso Vienna, Graz, Lubiana e Trieste raggiunge Venezia, dove si ferma tre giorni per visitare la città. La visita a Palazzo Ducale, a Piazza San Marco con i colombi, la passeggiata nei vicoli, il giro in gondola e il canto dei gondolieri rapiscono i due turisti

²⁰ Su questo cfr. M. MITROVIĆ, *Trst u srpskim putopisima*, in AA.VV., *Knjiga o putopisu. Zbornik radova*, a cura di S. Peković, IKUM, Beograd, 2001, pp. 327-340, in part. 331-332.

che si entusiasmano dell'atmosfera particolare della città. Però, il commediografo ammalato, rimane colpito soprattutto dalle carceri veneziane, situate sotto il Palazzo Ducale e per tutto il resto del viaggio, fino al ritorno a casa si sente perseguitato dalla visione di questo luogo oscuro. La coppia arriva a Napoli il 27 ottobre e vi si ferma fino al 24 dicembre 1874. Del soggiorno nella città testimoniano alcune lettere di Trifković indirizzate agli amici e ai collaboratori o ai famigliari in patria, che rispecchiano i suoi rapporti e la sua personalità pubblica e privata. Fonte di informazioni è anche il diario tenuto dalla moglie durante tutto il viaggio. Le impressioni dei due su Napoli non sono entusiastiche: la città grande e vivace, diversa dalla provincia novosadese mostra a questi ospiti i suoi due volti, che Njegoš vedeva convivere armoniosamente, quello della ricchezza, opulenza e quello della povertà. Accanto ai musei, ai monumenti, ai giardini reali, all'Ercolano e ai Pompei, la coppia scopriva il lato meno piacevole: quello dei vicoli popolati, bui e sporchi, pieni di odori sgradevoli, nauseabondi il che si trasforma in un senso di irritabilità leggibile nelle lettere di Trifković. Inoltre, nella città proverbialmente solare e dal clima piacevole, l'inverno si rivela pessimo, con pioggia e neve che imbianca il Vesuvio: "Klima napuljska nije ni nalik na onu, kakvu sam si ja zamislio. Vreme je jednako kišovito, čas po čas duva ladan vetar, i tek svaki deseti dan je toliko lepo, da se čovek može šetati po varoši"²¹. La moglie annota nello stesso periodo nel suo diario della forte nevicata che imbianca le vie cittadine: "15/11 tako su padali cigani (led) da se sve belijo sokak [...]"²².

Tuttavia, nelle ore e nelle giornate migliori, Trifković si dedica alla preparazione di un volume su Napoli che secondo lui, ogni serbo istruito dovrebbe conoscere. Però, contrariamente ai piani, il soggiorno viene abbreviato, la coppia decide di tornare a casa, proprio alla vigilia del Natale cattolico, in pieno inverno. La causa principale è lo stato di salute del commediografo, ma alla decisione contribuirono anche le condizioni climatiche di quell'inverno non troppo benevolo verso i turisti e infine, gli alti costi del soggiorno presso l'albergo "Cavour" che i coniugi dovet-

²¹ M. S –ć., [Milan Savić] , *Pismo Koste Trifkovića Jovanu Jovanoviću Zmaju*, in „Letopis Matice Srpske“, n. 1, a. LXXXVI, vol. 272, 1910, p. 70: „Il clima napoletano non assomiglia nemmeno da vicino a quello che immaginavo. Il tempo è sempre piovoso, ogni tanto soffia un vento gelido e solo una giornata su dieci risulta bella, da poter passeggiare per la città“.

²² *Dnevnik Jelisavete Trifković 1874. godine*, [Manoscritto], Vojvodjanski Muzej – Pozorišni odsek, Novi Sad, collocazione 8174:” 15/11 fioccava così forte (il ghiaccio) che la strada divenne bianca [...]”.

tero sostituire con una sistemazione più modesta nel Vicoletto S. Lucia al numero 1.

Trifković giunge stremato a Novi Sad introno al 7 gennaio, e sul letto di morte, che avvenne il 19 febbraio 1875, scrive l'ultima sua opera, un racconto dal tema italiano, *Mljetačke tamnice* (Le carceri veneziane). Esso contiene nel sottotitolo un'aggiunta, "ricordi", una chiara indicazione dell'intenzione dell'autore di tirare le somme della propria vita attraverso una riflessione sul passato. Però non si tratta del passato nazionale, fonte ispiratrice della letteratura serba durante tutto l'Ottocento, bensì di quello italiano, cioè veneziano, che Trifković definisce come "il buio" complementare alla "luce". Il tema riguarda un avvenimento storicamente documentato: la destituzione e l'uccisione del cinquantacinquesimo doge della Repubblica Marin Falier nel 1355, l'ispirazione di opere letterarie e musicali, come per esempio di Lord Byron, Casimir Delavigne o di Gaetano Donizetti. Con una certa sicurezza possiamo sostenere che anche Njegoš conoscesse questa storia, sia nella forma documentata, sia in quella tramandata come leggenda. È interessante come entrambi abbiano elaborato quella variante, che per la sua drammaticità, era un tema letterario assai attraente. Nel *Serto della montagna*, Njegoš fa dire al suo Draško che il potere della Repubblica si fonda sulle carceri e che nessuno a Venezia, nemmeno il doge vi è al sicuro²³. Trifković invece adatta la narrazione al gusto del lettore serbo del suo tempo, così il doge appare un combattente per la libertà del popolo e la sua tragica morte è al centro di tutto il castello narrativo. La giovane moglie diventa un esempio di sposa fedele e dell'amore femminile tipico del romanticismo serbo. Nel racconto appare anche il popolo, la cui rivolta Trifković annuncia come un riscatto dalle secolari sofferenze, al quale si giunge attraverso l'istruzione illuminante e sembra chiara la contrapposizione tra il passato rappresentato dalla Repubblica di Venezia e l'Italia unita in cui la vera libertà dei popoli è stata realizzata. "Doći će i mora doći vreme, kad će sinuti zlatne zrake božanstvene slobode"²⁴, sono parole di un patriota che, ispiratosi alla storia italiana, minacciando i patrizi veneziani minaccia in realtà l'Impero Austro-Ungarico, sentito dalle piccole nazioni come un carcere pari a quello veneziano.

²³ Cfr. *La versione di Pietro Kasandrić della "Ghirlanda della montagna" di Pietro Petrović II Njegoš*, a cura di N. STIPČEVIĆ, Accademia Serba delle Scienze e delle Arti, Monografie, vol. DCXLI, Classe di lingua e letteratura, N° 52, Belgrado, 1999, part. i versi 1429-1720, pp. 79-89.

²⁴ K. TRIFKOVIĆ, *Mljetačke tamnice*, in "Javor", 1875, n. 4, p. 111: "Verrà e deve venire il giorno in cui splenderanno i raggi dorati della divina libertà".

Un'altro grido visionario che annuncia l'ora della vittoria su coloro che calpestano il diritto alla libertà (“ [...] oboriti svakoga onoga, pa makar on kao taj zvonik veliki bio, koji gazi sveto pravo i svetu slobodu naroda”),²⁵ riporta Vasa Pelagić (1838-1899) ex archimandrita, medico, nonché uno dei primi socialisti serbi, nella sua amara lettera da Venezia nel 1872: *Pismo iz Mjetaka, iz otrvane srednjonječne republike* (Lettera da Venezia, da una logora repubblica malandata). Pur riconoscendo che per la sua bellezza Venezia può chiamarsi “divina”, e che osservata dal campanile di San Marco sembra “assediata” dal mare, si rifiuta di descriverla, la presenta già dal titolo come una creazione “logora” e “malandata”. Si prefigge il compito di raccontare la sua storia piena di soprusi e ingiustizie a danno del popolo. La Repubblica porta il segno terribile della tirrania, il suo doge è colpevole della conversione al cattolicesimo dei “fratelli” slavi delle Bocche di Cattaro e della Dalmazia. Passeggiando per le vie questo viaggiatore insensibile alle bellezze ma pieno di patriottismo fervente, pedantemente e pieno di livore elenca non le celebrità ma le cifre e le somme di ducati spese per la costruzione dei palazzi, delle chiese, dei monumenti, dei mosaici. Egli misura il loro valore con il numero di scuole, ospedali o stamperie che avrebbero potuto essere costruite, insistendo sull'istruzione e sul benessere del popolo come priorità assoluta. Ai monumenti e ai mosaici questo socialista romantico contrappone “la coscienza, il sapere [...] e il benessere del popolo” perché le mura non portano “utilità” (Pelagić 1872: 8). Nel suo pragmatismo anche il carnevale viene giudicato come un'usanza scostumata, una perdita di tempo e di denaro, mentre loda in modo particolare la scuola e la stamperia armena, perché frutto del patriottismo dei ricchi commercianti armeni.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento cambia il profilo del viaggiatore: egli non è più un pioniere che con gli occhi stupiti scopre l'Italia ai lettori incolti in patria attraverso una lettura istruttiva, utile e dilettevole, per avvicinarli all'Europa e ai suoi modelli culturali ottocenteschi. E se l'Italia era uno di questi modelli, la sua immagine risultava positiva oppure, per circostanze soprattutto storiche, anche negativa, a cavallo tra i due secoli i viaggiatori, spinti dalle curiosità meno pragmatiche di prima e segnati da una sensibilità nuova, la scoprono diversa. È il caso di Aksentije Marodić, che trascorre un anno intero a Roma, imparando il mestiere di ritrattista

²⁵ V. PELAGIĆ, *Pismo iz Mjetaka, iz otrvane srednjonječne republike*, Srpska narodna zadružna štamparija, Novi Sad, 1872, p. 15: „ [...] abbatteva chiunque, anche se fosse come questo campanile alto, che calpesta il santo diritto e la santa libertà del popolo“.

e iconografo, copiando i quadri di Michelangelo, Leonardo, Raffaello o di Stevan Konjović²⁶, che si perde davanti ai quadri di Tintoretto e in modo molto toccante parla dell'amore degli italiani per la loro bella lingua, citandolo come un esempio da seguire anche in patria, riferendosi ai serbi.

Il modo nuovo di viaggiare lo rappresenta soprattutto Marko Car (1859-1953) che proveniente dalle Bocche di Cattaro si è formato sui modelli nazionali, Njegoš e Stjepan Mitrov Ljubiša, ma ancora prima, su quegli italiani, attraverso la lingua e le letture di Dante e Virgilio. Per lui l'Italia non era un paese sconosciuto, l'italianità era parte del suo mondo culturale: la sua "balia" intellettuale, la "patria ideale" che ha visitato parecchie volte negli ultimi decenni dell'Ottocento, lasciandone tre testi: *U Latinima. Utisci s puta u Rim* (Presso i Latini. Impressioni sul viaggio a Roma, 1894)²⁷, *Venecija. Uspomene s puta u Italiju* (Venezia. Impressioni sul viaggio in Italia, 1888)²⁸, *Kroz Umbriju i Toskanu. Bilješke i utisci s puta* (Attraverso l'Umbria e la Toscana. Appunti e impressioni di viaggio, 1895)²⁹. La sua immagine dell'Italia è condizionata dal suo sentirsi parte del mondo culturale italiano, ma anche dalla sua concezione del viaggio: esso non è solo uno spostamento fisico, ma anche dell'anima, un vagabondare (*seljakovanje*) che riempie di *spokoj*, di serenità. Il suo sinonimo è l'armonia con il mondo (Banjanin, 2010: 53), che si realizza attraverso la bellezza dell'arte che Car esteta e suo profondo conoscitore, coglie nelle città italiane. Il viaggiatore quindi, non deve "sistemare i cataloghi" (Car, 1891: 27) ma lasciare traccia delle proprie "impressioni" e "sensazioni". Si tratta di un registro nuovo: già a partire dai titoli in questi tre testi, l'autore intenzionalmente pone l'accento su una visione individuale, individualistica e del tutto soggettiva, guidata dalla sua sensibilità, cambiando ottica rispetto a tutti i viaggiatori e ai loro testi dei decenni

²⁶ Cfr. A. MARODIĆ, *Karneval u Rimu*, in „Zastava“, 1875, nr. 47-49, colonna 1486-1492, 1526-1532, 1559-1562 e ID., *Dva dana u Rimu*, in „Javor“, 1881, nn. 22-44, part. colonna 1270-1300, 1306, 1335-1366, 1369-1370, 1398-1400; S. KONJOVIĆ, *Putnička pisma 1881. god.*, in „Javor“, 1881, nr. 42-49, part. le lettere nr. V- XI, colonna. 1330-1336, 1366-1368, 1395-1398, 1428-1434, 1486-1492, 1526-1532, 1559-1562. Su entrambi cfr. O. STUPAREVIĆ, *Srpski putopis o Italiji, cit.*, pp. 121-123.

²⁷ M. CAR, *U Latinima. Utisci s puta u Rim*, Izdanje štamparije S. Artale, Zadar, 1894.

²⁸ M. CAR, *Venecija. Uspomene s puta u Italiju*, Pečatnjom I. Vodicke, Zadar, 1888. Una seconda edizione "riveduta" è intitolata *Venecija. Uspomene s puta*. Drugo, popravljeno izdanje, Izdanje Srpske knjižare i štamparije braće M. Popovića, Novi Sad, 1891.

²⁹ Marko CAR, *Kroz Umbriju i Toskanu. Bilješke i utisci s puta*, in „Delo“, 1895/VI, pp. 9-19, 220-229, 409-418.

precedenti³⁰. Car porta il suo lettore attraverso le città: Venezia, Roma, Spoleto, Perugia, Assisi o Firenze. Sceglie i luoghi e i monumenti da vedere, spiega, confrontando i giudizi esistenti con i propri, citando Goethe, Byron, De Musset, T. Gautier, H. Taine, concentrandosi soprattutto sull'arte di Bellini o Giambellini, Tiziano, Tintoretto, senza mai cadere in una scrittura pesante o noiosa. Così attraversa Venezia sotto il "meraviglioso" cielo italiano, nella luce azzurra e trasparente utilizzando ripetutamente metafore "femminili": essa è una incantatrice dell'Adriatico, città dalla bellezza esuberante di una bellissima bionda (Car, 1891: 29, 100). La passeggiata inizia dal Canal Grande, l'arteria vitale paragonata anche da Car alla viennese Ringstrasse o al parigino Boulevard des Italiens. Il Palazzo Ducale nella sua maestosità elegante, accentuata dai colori tenui del prezioso marmo, sembra vivo come un essere vivente (Car, 1891: 11); la Basilica di San Marco "pravo oko Venecije" (il vero occhio di Venezia), assieme ad oltre cinquanta altre chiese, non stancano il viaggiatore. Esse attirano con la loro armoniosa costruzione esteriore e la ricchezza degli interni, lasciando l'intenditore tutte le volte estasiato, stupito e senza parole. Interessante è anche un paragone: a differenza dalle severe chiese nordiche, soprattutto tedesche in stile gotico, che celano le "oscuire profondità" (mračne tajanstvenosti), (Car, 1891: 40) e incutono timore con il loro "tombale" silenzio, tipico del cattolicesimo nordico, le chiese italiane sembrano allegre, umane, piene di vita.

Lo sguardo di Car insegue la quotidianità e narra dell'inaugurazione del monumento a Garibaldi nei Giardini pubblici cui ha assistito, il che gli permette di raccontare tutta la storia sull'eroe nazionale italiano; oppure delle mostre, della visita a Venezia della regina Margherita "democratica" al punto che un convinto repubblicano come Carducci le aveva dedicato una poesia. Si aggiungono gli aneddoti sugli incontri avuti per strada con le belle veneziane, gli schizzi sulla vita vera che inizia nel momento in cui il sole "affonda" nel mare illuminando di una luce particolare la facciata di San Marco, l'atmosfera da "Florian".

Anche nelle lettere da Roma del 1894, Car appare come un accompagnatore, una guida e un compagno di viaggio colto, curioso ed entusiasta della Città Eterna, che lo attira per le tracce del passato, ma che volge lo sguardo anche al presente. Se questi due testi possono essere definiti come racconti/resoconti di viaggio di tipo urbano, nelle impressioni dall'Umbria e dalla Toscana, l'autore viene letteralmente

³⁰ Ci riferiamo ai numerosi viaggiatori serbi che in questa sede non sono stati presi in esame, trattandosi di un tema vastissimo e sul quale rimandiamo allo studio di O. Stuparević.

rapito dalle sensazioni che provoca la natura. In mezzo al verde lussureggiante pieno di colori, in mezzo alle colline, nei pressi dei laghi, nelle città immerse nella storia e nell'arte, egli si sente libero e liberato dalla vanità, dal dolore, dalle *kvestije* morali, sublimando le impressioni che suscita l'arte in una cornice naturale ideale. Questi testi di Car diventano così un saggio sulla storia delle città italiane, secondo lui parte dell'umanità intera, sulla loro arte e letteratura e annunciano i nuovi orizzonti e le nuove visioni dei viaggiatori serbi del Novecento.

In conclusione possiamo dire che il periodo presentato comprende le epoche più importanti della letteratura serba moderna che inizia con l'autobiografia di Dositej. In tutto questo lasso di tempo di circa cent'anni, l'Italia è stata per i viaggiatori serbi una meta costante. Prendendo in esame un numero limitato di viaggiatori rispetto alla trentina che viene individuata da O. Stuparević, abbiamo presentato la moltitudine dei generi odeporeici sull'Italia, a partire dalla lettera, dall'appunto, dal racconto, fino all'autobiografia, alla monografia o al libro di ricordi o impressioni. Indipendentemente dal profilo culturale e sociale del viaggiatore serbo – dal semplice maestro, archimandrita, fino allo scrittore, pittore o persino *vladika*, – costui rimaneva sempre colpito dalla natura italiana. Il mare, il cielo, i colori rapiscono lo sguardo e risvegliano emozioni forti nel viaggiatore serbo, abituato a un clima e ad orizzonti diversi. Le città italiane poi, con la loro struttura urbana, cariche di storia e di arte non paragonabili ai luoghi di provenienza – indipendentemente dal fatto che provenissero da Novi Sad, dalle zone al margine dell'Impero Austro-ungarico, da Belgrado con una certa impronta turca o dal Montenegro montagnoso, – suscitavano grande ammirazione. Trieste era per loro una “porta slava” verso l'Italia e l'Europa, città nella quale si sentivano a casa. Venezia, la “regina” dell'Adriatico, suscitava in tutti emozioni e sentimenti spesso contrastanti ma mai li lasciava indifferenti. Spesso i viaggiatori avvertivano proprio durante il viaggio il bisogno di condividere le impressioni e di rendersi “utili” e “dilettevoli”, trasmettendo ai propri compatrioti quell'esperienza, ed ecco che il testo diventava allora didattico o carico di sentimenti nazionali e l'Italia assumeva il ruolo di modello di patriottismo da emulare. Firenze e Roma in questi testi sono sempre sinonimo di arte, di storia, o luoghi dal forte senso religioso, espressione di un cattolicesimo che qui non veniva percepito come ostile, mentre Napoli per il viaggiatore ottocentesco rappresentava il Sud mediterraneo, che colpiva per la sua diversità, non paragonabile con le altre città europee, austriache, tedesche o russe.

Proprio a Napoli, con le *Lettere* di Ljubomir Nenadović, inizia la letteratura odeporica serba che continuerà ad essere produttiva e si rivelerà vitale per tutto il Novecento. In essa, l'Italia rimane sempre vista e vissuta come la percepivano i viaggiatori serbi delle epoche precedenti: un "paradiso", una terra "fiabesca" e "un pezzo di cielo caduto in terra".

Letteratura:

- ANDRIĆ, Ivo (1977), *Umetnik i njegovo delo*, II, Prosveta, Beograd.
- BANJANIN, Ljiljana (1995), *Petar Petrović Njegoš e Ljubomir Nenadović: un incontro italiano*, in AA.VV., *L'Est europeo e l'Italia. Immagini e rapporti culturali*, a cura di E. Kanceff e Lj. Banjanin, Slatkine/C.I.R.V.I., Genève-Moncalieri.
- BANJANIN, Ljiljana (2003), *La 'Lettera dall'Italia' di Jovan Dučić*, in "Bollettino del C.I.R.V.I.", a. XXIV, 38, fasc. II, pp. 257-280.
- BANJANIN, Ljiljana (2010), *L'Italia in alcuni periodici belgradesi (1894 - 1914)*, in AA.VV., *L'Italia vista dagli Altri*, a cura di Roberto Russi, Franco Cesati Editore, Firenze.
- CAR, Marko (1891), *Venecija. Uspomene s puta*. Drugo, popravljeno izdanje, Izdanje Srpske knjižare i štamparije braće M. Popovića, Novi Sad.
- CAR, Marko (1894), *U Latinima. Utisci s puta u Rim*, Izdanje Štamparije S. Artale, Zadar.
- CAR, Marko (1895), *Kroz Umbriju i Toskanu. Bilješke i utisci s puta*, in "Delo", VI, pp. 9-19, 220-229, 409-418.
- CAR, Marko (1888), *Venecija. Uspomene s puta u Italiju*, Pečatnjom I. Vodicke, Zadar.
- CARRARA, Francesco (1852), *Il Vladica del Montenegro ritratto da' suoi colloqui*, in "Letture di Famiglia", Trieste, pp. 58-60.
- CRONIA, Arturo (1951), *Italijanski prevod Njegoševe pjesme "Tri dana u Triestu"*, in "Stvaranje", VI, nn. 7-8, pp. 391-397.
- GVOZDEN, Vladimir (2005), *Činovi prisvajanja. Od teorije ka pragmatiki teksta*, Svetovi, Novi Sad, 2005.
- KONJOVIĆ, Stevan (1881), *Putnička pisma 1881. god.*, in "Javor", nr. 42-49, col. 1330-1336, 1366-1368, 1395-1398, 1428-1434, 1486-1492, 1526-1532, 1559-1562.
- MARODIĆ, Aksentije (1875), *Karneval u Rimu*, in "Zastava", nr. 47-97, col. 1486-1492, 1526-1532, 1559-1562.
- MARODIĆ, Aksentije (1881), *Dva dana u Rimu*, in "Javor", nr. 22- 44, col. 1270-1300, 1306, 1335-1366, 1369-1370, 1398-1400

- MITROVIĆ, Marija (2001), *Trst u srpskim putopisima*, in AA.VV., *Knjiga o putopisu. Zbornik radova*, a cura di S. Peković, IKUM, Beograd.
- MITROVIĆ, Marija (2004), *Sul mare brillavano vasti silenzi. Immagini di Trieste nella letteratura serba*. Traduzione dei brani scelti di Alice Parmeggiani, Il Ramo d'Oro, Trieste.
- MITROVIĆ, Marija (2009), *La poetica del libro triestino di Dositej Obradović*, in AA.VV., *Cultura serba a Trieste*, s cura di M. Mitrović, prefazione di C. Benussi, Argo, Lecce.
- NENADOVIĆ, Ljubomir (1961), *Pisma iz Italije*, Mlado pokolenje, Beograd.
- OBRADOVIĆ, Dositej (2007), *Vita e avventure*. Traduzione e cura di Maria Rita Leto, Argo, Lecce.
- PELAGIĆ, Vasa (1872), *Pismo iz Mjetaka, iz otrcane srednjovječne republike*, Srpska narodna zadružna štamparija, Novi Sad.
- PETROVIĆ, Njegoš Petar (1844), *Tre giorni a Trieste*. Traduzione di F. Dall'Ongaro, in "La Favilla", IX, n. V, pp. 75-77.
- PETROVIĆ, Njegoš Petar (1956), *Njegoševa bilježnica*, Istoriski institut, Cetinje.
- PETROVIĆ, Njegoš Petar (1964), *Lažni car Šćepan Mali. Pisma*. A cura di Vojislav Djurić, Budućnost, Novi Sad.
- PIRJEVEC, Jože (1977), *Tommaseo tra Italia e Slavia*, Marsilio editore, Venezia.
- POPOVIĆ, Miodrag (1985), *Istorija srpske književnosti*, II, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- POPOVIĆ, Pavle (1926), *Iz književnosti*, vol. III, G. Kon, Beograd.
- S –ć. M. [Savić Milan] (1910), *Pismo Koste Trifkovića Jovanu Jovanoviću Zmaju*, in "Letopis Matice Srpske", n. 1, a. LXXXVI, vol. 272, pp. 70-73.
- STIPČEVIĆ, N. (1999), *La versione di Pietro Kasandrić della "Ghirlanda della montagna" di Pietro Petrović II Njegoš*, Accademia Serba delle Scienze e delle Arti, Monografie vol. DCXLI, 52, Classe di lingua e letteratura, Belgrado.
- STUPAREVIĆ, Olga (1976), *Srpski putopis o Italiji*, in AA.VV., *Uporedna istraživanja*, 1, a cura di N. Stipčević, IKUM, Beograd.
- TRIFKOVIĆ, Jelisaveta [Manoscritto, 1874], *Dnevnik Jelisavete Trifković 1874. godine*, Vojvodjanski muzej – Pozorišni odsek, Novi Sad (collocazione 8174).
- TRIFKOVIĆ, Kosta (1875), *Mjetačke tamnice*, in "Javor", 20 gennaio, n. 3, colonna 70-75; 1° febbraio, n. 4, colonna 103-112.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (1990), *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva - Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd – Novi Sad.

FOTOGRAFIE ITALIANE NELLA POESIA RUSSA DEL XX SECOLO

Nadia Caprioglio

Ogni artista russo ha il diritto, anche se per alcuni anni soltanto, di tapparsi le orecchie a tutto ciò che è russo e di vedere la sua seconda patria [...], l'Italia, in particolar modo.

(A. Blok, lettera alla madre, 1909)

L'Italia ha esercitato un fascino particolare sui poeti russi del secolo scorso che la vedevano come il simbolo della civilizzazione, la amavano per il suo clima, essendo costretti dalla natura a vivere in condizioni aspre e severe. “Sono stato educato dalla severa natura”¹, scrive Nikolaj Zaboločkij, a nome di tutti i suoi conterranei. Dal punto di vista culturale l'Italia è più antica della Russia di alcuni secoli: artisti, architetti e poeti guardavano dunque all'Italia come a una fonte di ispirazione e di apprendimento.

Della Cattedrale di Nostra Signora di Kazan' a Pietroburgo, con il suo maestoso colonnato, opera di Andrej Voronichin che si ispirò alla Cattedrale di San Pietro a Roma, il poeta Osip Mandel'stam scrive, colmo di meraviglia: “E l'architetto non fu un italiano, // Ma un russo a Roma! ...”² L'artista russo con un pezzo della propria anima si trova sempre a Roma. La “nostalgia per la cultura universale”³ cantata dai poeti acmeisti è legata indissolubilmente al sogno dell'Italia.

Dove c'è più cielo per me, là son pronto a vagare,
E una chiara nostalgia non mi lascia andare
Dalle colline ancora giovani di Voronež
A quelle universali, rasserenanti, della Toscana⁴.

¹ “Ja vospitan prirodoj surovoj ...” (1953), in N. ZABALOČKIJ, *Stichotvorenija*, Moskva, Progress-Plejada, 2004, p. 220.

² “Na ploščad' vybežav svoboden ...” (1914), in O. MANDEL'STAM, *Sočinenija*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1990, t. I, p. 94.

³ “Akmeizm – eto toska po mirovoj kul'ture”, frase pronunciata da Osip Mandel'stam durante una serata culturale nel febbraio del 1935. Ivi, p. 556

⁴ “Ne sravnivaj: živušij nesravnim ...” (1937), ivi, p. 232.

scrive ancora Mandel'stam in una poesia datata 18 gennaio 1937, proprio nei giorni in cui si sforzava invano di comporre un'ode a Stalin che avrebbe potuto salvargli la vita. Sono versi che rappresentano una forma di difesa dell'uomo trasformato ormai nel meccanico interprete di una "mente superiore"; dopo averli scritti il poeta, scherzando, disse alla moglie: "Adesso almeno si capisce perché non posso andare in Italia"⁵. Era la "chiara nostalgia" a trattenerlo...

Tutta la letteratura del periodo sovietico si strugge per questa nostalgia e per questo sogno.

La poesia russa del XX secolo è intrisa del senso metafisico del destino dell'umanità e della sua cultura e l'Italia ne rappresenta il simbolo, frequente motivo di ispirazione per i poeti russi.

Nell'estate del 1909 Aleksandr Blok compì un viaggio in Italia dal quale trasse sottili e profonde sensazioni⁶ che si tramutarono nelle suggestive liriche del ciclo poetico *Versi italiani* [Ital'anskije stichi]: paesaggi naturali, contemplazione di quadri, immagini della storia, della mitologia e dell'architettura di questo paese, della sua arte. I nomi stessi delle città (Ravenna, Venezia, Firenze, Fiesole, Siena), i nomi degli italiani illustri (Dante, Leonardo), dei santi e degli artisti (Francesco, Raffaello, Tiziano) nei versi di Blok diventano simboli poetici.

Blok fu particolarmente attratto dalle città che conservavano l'antico aspetto, le "città del silenzio", che blandivano la sua fantasia, come Ravenna:

Tutto ciò che è fugace e perituro
Nei secoli da te fu seppellito.
Come un bambino tu dormi, Ravenna,
Tra le braccia dalla sonnolenta eternità⁷.

O come Venezia, con le silenziose bare delle gondole, che desta nella sua fantasia la figura di Salomè reggente la testa insanguinata del poeta⁸.

Immagini che evocano la morte accanto alla bellezza percorrono tutto il ciclo di versi. Se nel sembiante delle città si riflettono e si conservano tutte le meravigliose possibilità del genio umano, allora gli sforzi di rimanere in questo mondo non saranno vani. "L'ombra di Dante dal profilo

⁵ N. MANDEL'STAM, *Kniga tret'ja*, Paris, YMCA-Press, 1987, p. 237.

⁶ Cfr. E. BAZZARELLI, *Invito alla lettura di Blok*, Milano, Mursia, 1986, p. 112.

⁷ "Ravenna", in: A. BLOK, *Desjat' poetičeskich knig*, Moskva, Moskovskij Rabočij, 1980, p. 301.

⁸ "Venecija", ivi, p. 296.

d'aquila // Vien cantando per me la *Vita Nova*"⁹. L'Italia di Blok canta l'unione di bellezza ed eternità.

Negli stessi anni il poeta Nikolaj Gumilëv si trovò a guardare alla stessa Italia celebrata da Blok, anche se con occhi diversi. Gumilëv era uno spirito nomade, per il quale aveva importanza l'idea di viaggio, come nella poesia dedicata all'amico poeta Sergej Gorodeckij in procinto di recarsi in Italia, "A chi parte" [Ot'ezžajuščemu, 1913]:

Vedrai Roma, e la Sicilia,
Luoghi cari a Virgilio,
Comporrai i tuoi versi amorosi
Sotto una profumata capanna di limoni.
...
Che m'importa della natura, dell'antichità,
Son pieno d'invidia bruciante
Ché, in tutta la sua meraviglia,
Tu hai visto la Musa dei Viaggi Lontani¹⁰.

L'Italia diventa in Gumilëv simbolo dell'esotico, importante non tanto come luogo concreto, quanto per la sua idea di lontananza, esotismo, mistero. In Blok, invece, l'Italia si delinea grazie alle immagini-simbolo che la caratterizzano: gli iris di Firenze, la lontananza azzurra delle colline abruzzesi, la ragazza di Spoleto.

Quando Gumilëv riflette sull'Italia segue un percorso che muove dal generale al particolare, dall'idea di bellezza alla sua incarnazione concreta; Blok, al contrario, passa dal particolare al generale: le sue singole immagini hanno una forte valenza simbolica, ognuna di esse porta sempre con sé una storia.

Per natura Gumilëv era cosmopolita, si sentiva cittadino del mondo, e nei suoi versi "italiani" non si trovano riferimenti diretti alla Russia, ma all'idea di "patria" collegata al concetto di "Mosca – terza Roma", molto diffuso all'epoca per glorificare la Russia, come nella poesia *I fondatori* [Osnovateli, 1908].

Romolo e Remo salirono sul monte,
Il colle si stagliava selvaggio e silenzioso.
Romolo disse: "Qui sorgerà la città".

⁹ "Ravenna", cit.

¹⁰ "Ot'ezžajuščemu", in: N. GUMILËV, *Stichotvorenija i poemy*, Sovetskij Pisatel', Lenin-grad, 1988, p. 232.

“La città simile al sole” – rispose Remo¹¹.

La nota nostalgica in Blok, invece, è sempre presente accanto al costante confronto tra la Russia e l'Italia, quest'ultima percepita come “diversa”, “lontana”, al punto da stupirsi che il nome di Maria suoni altrettanto amabile “in terra straniera”¹².

L'Italia è una fiaba. Misteriosa, magica in Gumilëv,

Forse si nasconde una strega
Dietro alle cortine delle gondole nere.

...

Forse è tutto uno scherzo,
L'incanto delle rocce e dell'acqua¹³.

in Blok può diventare un racconto cupo, a metà tra il sogno e la realtà:

Al nero cielo dell'Italia,
Guardo con animo nero¹⁴.

Benché Blok si soffermi soprattutto sulla sua decadenza, mentre Gumilëv ne celebra la fioritura, per entrambi l'Italia rappresenta l'incarnazione dell'Arte, il cui compito è sconfiggere nell'uomo la paura.

Prima ancora che in Blok e Gumilëv il tema dell'Italia come spazio estetico era apparso in un loro contemporaneo di qualche anno precedente. I *Sonetti italiani* [Ital'janskije sonety, 1902] di Vjačeslav Ivanov formalmente appartengono ancora al XIX secolo e sono scritti sotto l'influenza delle impressioni destinate dall'arte italiana. La maggior parte dei ventidue sonetti che compongono il ciclo sembra riprodurre immagini pittoriche e plastiche di artisti e scultori italiani: Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Botticelli. Il principio pittorico applicato alla parola sarà in seguito teorizzato da Ivanov nel saggio *Pensieri sul Simbolismo* [Mysli o Simvolizme, 1912], in cui scrive: “Se sono poeta, sono in grado di dipingere con la parola [...] dipingere in modo che l'immaginazione dell'ascoltatore riproduca con la nitida concretezza di una cosa vista ciò che rappresento”¹⁵. Nel sonetto dedicato a tre quadri di Botticelli (*Madonna del Magnificat*,

¹¹ “Osnovateli”, ivi, p. 107.

¹² “Madonna da Settignano”, in: A. BLOK, op. cit., pp. 295-296.

¹³ “Venecija” (1913), in: N. GUMILËV, op. cit., p. 214.

¹⁴ “Florencija”, in: A. BLOK, *Izbrannoe*, Moskva, Izdatel'stvo «Pravda», 1978, p. 270.

¹⁵ V. IVANOV, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1971-1987, t. II, p. 605.

Primavera, Adorazione dei pastori) Vjačeslav Ivanov crea un'immagine reale e al tempo stesso mistica dei quadri del pittore. I temi del sonetto sono l'Annunciazione vista come incarnazione e sacrificio, come dono alla Terra; l'Arte come rappresentazione della Terra e del messaggio celeste che in essa si incarna; l'Artista, il cui spirito conosce la vita e la morte, la bellezza e l'amore. Il poeta traduce nel linguaggio della poesia il linguaggio della pittura, i gesti, i movimenti: "la mano pallida" della Madonna che traccia sul libro le parole "Ecce ancilla" resta memorabile quanto la Vergine che rivolge a terra "la tristezza degli occhi"¹⁶.

Negli anni Venti a Sorrento viveva Maksim Gor'kij, cui, come tanti intellettuali e artisti russi, fece visita Vladislav Chodasevič: "Tutti ascoltavano i suoi versi" e lui, il Poeta, "se ne andava con il sidecar di Maksim in giro per i dintorni, o semplicemente a Sorrento a prendere il caffè"¹⁷. Risultato di questo viaggio fu *Fotografie sorrentine* [Sorrentinskie fotografii], versi stupendi infusi di sole italiano, umorismo gentile e virtuosismo ottico-poetico. Scritto fra il 1925 e il 1926, il poema consiste di una serie di fotografie a doppia esposizione in cui si intrecciano impressioni sorrentine legate alla permanenza del poeta nella villa di Gor'kij e ricordi della Russia. Vista, immaginazione e memoria, in una sorta di sogno, si sovrappongono come in una pellicola che il fotografo per distrazione ha dimenticato di avvolgere prima dello scatto successivo:

Si fondevano acque, uomini, fumo
Sul negativo annerito ...
Due mondi che si uniscono.
Cominciai ad amare quella traccia,
Celandone in me le visioni¹⁸.

Fotografie sorrentine è un innesto fotografico della Sorrento classica, città natale di Tasso, leggendaria dimora delle sirene, nella Pietroburgo sovietica, rinominata Leningrado proprio nell'anno in cui Chodasevič terminava il poema. Le immagini della città russa e della natura nordica proiettano "una misera ombra" sullo "strato di lava impietrita", il paesaggio italiano assunto a simbolo della cultura. Nella poesia *Pan*, appartenente al gruppo di tre brevi liriche raccolte sotto il titolo *Note sorrentine* [Sorrentinskie noty, 1924], Chodasevič chiarisce cos'è che attira l'uomo russo in Italia:

¹⁶ ID., "Magnificat" *Botticelli*, ivi, t.I, p. 616.

¹⁷ V. CHODASEVIČ, *Necropoli*, Milano, Adelphi, p. 197

¹⁸ "Sorrentinskie fotografii", in: ID., *Sobranie stichov*, Paris, La Presse Libre, 1983, p. 379.

Guardando queste rocce, queste grotte,
Il ribollir dell'onde e delle stelle il moto,
l'uomo da sempre d'obliare
anela le sue cure quotidiane¹⁹

Gli spazi immensi e il clima sfavorevole della Russia creano condizioni adatte allo sviluppo spirituale, interiore: la cultura e, in particolare, la letteratura russa si affermano come una sorta di compensazione psicologica in cui l'Italia diventa una “festa che porti sempre con te”, come scriveva Hemingway di Parigi. Gli amici di Josif Brodskij raccontano²⁰ che quando era ancora ragazzino, sfogliando un album fotografico di Venezia su una panchina di un polveroso giardinetto pubblico a Leningrado avesse esclamato: “Voglio andarci!” Non c'era nessun fondamento alla possibilità di realizzare questo suo sogno, anzi sembrava impossibile. Ma il sogno era così forte che sarebbe stato soppiantato dalla realtà e Venezia sarebbe diventata il suo “personale Paradiso”. Anche Aleksandr Kušner, uno dei maggiori poeti della Russia di oggi, ha scritto la prima poesia su Venezia quando non aveva alcuna speranza di poterci andare. E l'ha scritta come se ci fosse stato, solo per averla sognata avvolta nel caldo estivo come in Henry James o diafana e autunnale come in Thomas Mann. Il suo è un congedo – “Addio, Italia” – prima ancora che un incontro.

Domando: “Com'è l'Italia?” – “Un sogno”
E i sogni altrui non bisogna invidiare²¹

Tornando ai primi anni del XX secolo, troviamo motivi italiani di grande intensità nei versi di Osip Mandel'stam. Non sono impressioni, né appunti di viaggio, ma profonde riflessioni sulla storia e sulla cultura. Negli anni della giovinezza aveva soggiornato in Italia e la “nostalgia per la cultura universale” lo aveva indotto a studiare la lingua italiana.

Compagna del Petrarca, del Tasso, dell'Ariosto,
Lingua del tutto assurda, lingua dolce-salata
E splendide gemellanze di suoni in combutta ...
Ho paura di introdurre la lama tra le valve dell'ostrica!²²

¹⁹ “Sorrentinskie noty”, ivi, p. 85.

²⁰ S. VOLKOV, *Dialogi c Josifom Brodskim*, Moskva, Izdatel'stvo Nezavisimaja Gazeta, 1998, p. 207.

²¹ A. KUŠNER, “1974 god” (1975), in: E. EVTUŠENKO, *Strofy veka. Antologija russoj poezii*, Moskva, Polifakt, 1995, p. 127.

In un saggio del 1928 dedicato alla poesia Mandel'stam scrive: “Il secolo è una tana di tasso e l'uomo vive e si muove nel proprio secolo in uno spazio avaramente misurato, cercando febbrilmente di estendere i propri possedimenti e badando soprattutto alle uscite dalla tana sotterranea”²³. Spinto da questo “istinto del tasso”, si volge all'arte, all'architettura, alla poesia e alla lingua dell'Italia. In particolare, Roma è al centro di una *suíte* poetica in cui il poeta afferma la propria convinzione che Roma rappresentasse la *universalis columnis*, l'asse intorno a cui ruotava tutta la civiltà giudaico-cristiana, il simbolo dell'eternità. E quando l'eternità si scontra con il tempo finito dell'uomo, Roma si trasforma nella memoria collettiva del genere umano e nella forma simbolica della cultura. Mandel'stam è molto sensibile all'idea del mito di Roma creato dallo sforzo di una generazione che voleva “liberare la storia dal fato scritto nelle stelle”²⁴ e mettere in dubbio la fonte del rinnovamento eterno. Vincere il fato e fermare il tempo significa trasformare Roma in un punto fisso, in un centro eterno dell'Essere, simbolo della cultura. La Città Eterna, una visione che Mandel'stam propone per la prima volta nel breve ciclo poetico contenuto nella raccolta *Pietra* (Kamen', 1913, 1923) e che non abbandonerà mai, si delinea come simbolo di cultura in una poesia che è stata definita il “manifesto dell'umanesimo di Mandel'stam”²⁵:

Nomi di città in fiore blandiscano pure l'orecchio
 Con un fasto che prima o poi decade.
 Non la città di Roma sfida i secoli,
 Ma il posto dell'uomo nel creato²⁶.

Il ciclo delle poesie “romane” si basa tutto su questa idea di residenza comune degli uomini: Roma rappresenta per Mandel'stam l'esistenza umana e il fato del genere umano; ogni tentativo di comprendere Roma è un tentativo di dare significato all'esistenza:

Di lei i re si vogliono appropriare,
 Giustificano guerre i sacerdoti;
 Senza di lei, come vile immondizia,

²² “Drug Ariosta ...” (1933), in: O. MANDEL'STAM, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, vol. I, p. 196.

²³ “Barsuč'ja nora”, in: ID., *Proza*, Ann Arbor, Ardis, 1983, p. 75.

²⁴ M. ELIADE, *Sacro e profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 89.

²⁵ O. MANDEL'STAM, *Sočinenija*, cit., vol. I, p. 468.

²⁶ “Pust' imena ...” (1914), *ivi*, p. 96.

Meritano disprezzo case e altari²⁷.

Solo a Roma l'altare diventa il luogo della sacra coesistenza dell'uomo con gli dei; la condizione esistenziale dell'uomo, se non è sostenuta da un'elevata spiritualità, è "vile immondizia". E solo a Roma la parola "casa" acquista significato, tanto più importante per Mandel'stam che è stato un poeta "senza casa" durante tutta la vita²⁸. Nikolaj Gumilëv sostiene che Mandel'stam fosse stato portato a Roma da un innato bisogno di unità: "La sua Roma è un paradigma di unità"²⁹, scrive in *Lettere sulla poesia russa* [Pis'ma o russoj poezii, 1923]. "La Roma pagana è modello di omogeneità che ingloba tutta la civiltà dello stato creato con la violenza delle conquiste; la Roma cristiana, invece, è un esempio di unità fondata sull'autorità morale"³⁰. Roma abbraccia tutta la civiltà, esercita un'autorità spirituale tale che tutto il mondo diventa Roma e, di conseguenza, Roma diventa il mondo stesso. Questo pensiero dà forma a diverse immagini nella poesia di Mandel'stam, il quale accoglie l'idea dell'ultimo grande poeta romano, Claudiano, secondo il quale Roma sarebbe caduta solo quando fossero cambiate le leggi della natura³¹. Nella poesia *Natura è uguale a Roma* ["Priroda - tot že Rim ...", 1914] la Città Eterna è presentata come un organismo modellato sulla natura. Anche gli elementi architettonici, divenuti simbolo della civiltà romana, sono solo copie degli elementi naturali:

Natura è uguale a Roma e si riflette in lei.
Vediamo le immagini del civico impero
Nell'aria trasparente, come in un circo azzurro,
Lungo un foro di campi e in un colonnato di alberi³².

La sua forza deriva proprio dal suo essere simile alla natura, amorale, rude e crudele, senza compassione per i deboli e senza necessità di dei:

Natura è uguale a Roma e che motivo abbiamo
Di inquietare ancora gli dei invano?

²⁷ Ivi, p. 98.

²⁸ Cfr. R. PRZYBYLSKI, *Un Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest*, Ardis, Ann Arbor, 1987, p. 13.

²⁹ N. GUMILËV, "Pis'ma o russoj poezii", in: ID., *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, Washington D. C., Victor Kamkin, pp. 305-306.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. R. PRZYBYLSKI, cit., p. 15.

³² "Priroda – tot že Rim ...", in: O. MANDEL'STAM, *Sočinenija*, cit., vol. I, p. 96.

Per gli auspici sulla guerra ci sono le interiora delle vittime;
gli schiavi per il silenzio, le pietre per gli edifici³³.

Ogni rottura, ogni allontanamento da Roma, in quanto patria dell'uomo, si trasforma sempre in tragedia: "un popolo lontano da Roma è un popolo smarrito, sprofondato nel non essere"³⁴. Un individuo cacciato da Roma è destinato a perdere la memoria: Ovidio, esiliato dal centro della cultura mondiale, ha perso il senso della vita, "lontano dal Campidoglio e dal Foro"³⁵ si strugge per la patria lontana. Fuori da Roma ci sono solo tenebre, la terra è un oceano di oscurità³⁶.

Il tema della luce legato a Roma ritornerà nel 1981 in una delle *Elegie romane* [Rimskie elegii] di Josif Brodskij:

Sono stato a Roma. Mi ha invaso la luce.
...
Sulla mia retina ha lasciato una monetina d'oro.
Basterà per tutta la durata delle tenebre³⁷.

La stessa luce inonda la poesia di Kušner *Dio mio, in mezzo a Roma* [Bože moj, sredi Rima, 1991]:

Dove siamo? A Roma! Siamo a Roma. Siamo là.
Com'è gialla, ha gli occhi scuri!
Io e te soli nell'ardente Roma. Dimmelo ancora una volta.
Ripetilo, parole d'amore, perché io possa credere
In questo sole sciolto nel sangue, nel fato generoso ...³⁸

Il fato generoso che ha portato il poeta in Italia è rappresentato dall'Apollo sul terrazzo di Villa Borromeo, il quale, interrogato sul significato della felicità, risponderà che "felicità è non conoscere il futuro, ma averne grande fiducia"³⁹.

³³ *Ibid.*

³⁴ R. PRZYBYLSKI, "Osip Mandel'stam", in: AA. VV., *Storia della Letteratura russa*, Torino, Einaudi, vol. III, p. 513.

³⁵ "S vesëlym ržaniem ...", in: O. MANDEL'STAM, *Sočinenija*, cit., vol. I, pp. 105-106.

³⁶ "Obiženno uchodiat na cholmy ...", *ivi*, p. 105.

³⁷ "Rimskie Elegii", in: I. BRODSKIJ, *Sočinenija*, Sankt-Peterburg, Puškinskij Fond, vol. III, p. 232.

³⁸ "Gde my? V Rime ...", in: A. KUŠNER, *Nočnaja muzyka. Kniga stichov*, Leningrad, Leninzdat, 1991, p. 47.

³⁹ "V Italii, na ville ...", in: ID., *Letučaja grjada*, Sankt-Peterburg, Blic, 2000, p. 23.

Molti altri poeti hanno lasciato suggestive fotografie dell'Italia nei loro versi, da Anna Achmatova a Boris Pasternak, da Nikolaj Zabolockij fino a poeti di secondo piano che hanno trasmesso dell'Italia un'immagine più convenzionale ma non meno sincera, ispirata dall'emozione di aver «veduto tutto ciò di cui avevano letto in centinaia di libri dall'infanzia»⁴⁰.

⁴⁰ I. Babel', Lettera del 20 maggio 1933, in: Id., *Racconti proibiti e lettere intime*, Milano, Feltrinelli, 1961, cit. in: E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 314.

ALTERITÀ E IDENTITÀ. L'ITALIA DI MARIA KONOPNICKA

Krystyna Jaworska

“Každy człowiek cywilizowany ma dwie ojczyzny: własną i Włochy.” (Ogni persona civile ha due patrie: la propria e l'Italia). Quest'asserzione, tratta da un racconto di fine Ottocento¹, è emblematica del rapporto dei polacchi con l'Italia. L'autore del *Quo vadis?* esprime in essa quel sentimento di italianofilia presente sin dagli albori dello stato polacco, quando Roma divenne un punto di riferimento costante per la cultura polacca a seguito della scelta del cristianesimo di rito occidentale. Da allora l'Italia divenne meta di viaggi di carattere religioso, di studio e di formazione e il latino ebbe notevole diffusione tra i ceti colti, tant'è che fino al Cinquecento si mantenne un bilinguismo letterario e il maggior poeta rinascimentale, Jan Kochanowski, formatosi all'ateneo patavino, componeva opere sia in polacco sia in latino firmandosi Joannes Cochanovius. Nel secolo seguente un suo connazionale, Maciej Sarbiewski, Matthias Sarbievius, detto l'“Orazio sarmatico” era ritenuto uno dei più noti poeti in lingua latina in Europa. La buona conoscenza del latino facilitava a sua volta la penetrazione della cultura e della letteratura italiana: grande eco ebbero le traduzioni del *Libro del cortegiano* del Castiglione e della *Gerusalemme liberata* del Tasso e gli influssi del concettismo barocco e del marinismo sono notevolissimi nell'opera di Andrzej Morsztyn. Nel Settecento i viaggiatori illuministi, pur soffermandosi, come Staszic, a descrivere i mali sociali del paese, primo dei quali l'arretratezza in cui versava il Mezzogiorno, apprezzavano la ricchezza dell'eredità classica.

Nel corso dell'Ottocento predomina nel legame con l'Italia l'aspetto politico, per via degli obiettivi comuni di indipendenza nazionale. Questa “fratellanza d'armi”, come si soleva dire all'epoca, è rispecchiata dalla presenza di riferimenti a entrambi i paesi nei rispettivi inni nazionali. Numerosi patrioti polacchi parteciparono ai moti risorgimentali al fianco

¹ H. SIENKIEWICZ, *Na jasnym brzegu*, Warszawa 1897.

di Mazzini, Garibaldi, nonché dei Savoia². Adam Mickiewicz nel 1848 fondò a Roma una piccola Legione, che attraverso la Toscana raggiunse Milano. L'importanza militare era esigua (non paragonabile al contributo dato ad esempio da Józef Grabiński a Bologna, da Ludwik Mieroslawski in Sicilia, dai volontari nella Repubblica Romana e nell'impresa del Mille e via dicendo), ma il significato simbolico notevolissimo, data la fama di cui godeva: Cavour in un discorso alla camera ebbe a definirlo “primo poeta del secolo [...] uno di quei geni sublimi come Omero, Dante, Shakespeare”³.

Il regno Sabauda, in quanto cuore della riunificazione italiana, era un riferimento importante per la politica dei patrioti polacchi. A Genova nel 1861 fu fondata persino una scuola militare polacca (poi trasferita a Cuneo e quindi chiusa su pressione russa l'anno seguente) dove si formarono molti ufficiali che combatterono nell'insurrezione del 1863, a cui presero parte anche alcuni garibaldini guidata da Francesco Nullo, e si stima che per la capitale subalpina transitarono negli anni seguenti circa ottocento esuli⁴.

L'Italia è ben presente nelle opere letterarie dei maggiori autori del romanticismo, che la visitarono o vi soggiornarono per periodi più o meno lunghi, tra questi, oltre a Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid, Teofil Lenartowicz, Jerzy Krasiński⁵. Ma se erano considerati stranieri, e quindi “altri” rispetto agli italiani, alcuni di loro si sentivano in certa misura cittadini di pari diritto, in

² Si veda in italiano: A. LEWAK, *Giuseppe Mazzini e l'emigrazione polacca*, Casale, Tipografia cooperativa, 1925; ID., *Corrispondenza polacca di G. Garibaldi*, Kraków, Czas, 1932; K. MORAWSKI, *Polacy i sprawa polska w dziejach Italii 1830-1866*, Warszawa, Nakł. Tow. Naukowego Warszawskiego 1937; S. KIENIEWICZ - K. MORAWSKI, *La questione polacca ed il Risorgimento italiano*, Roma, Polska Akademia Nauk, 1961.

³ W. MICKIEWICZ, *Mémorial de la Légion Polonaise de 1848 crée en Italie par Adam Mickiewicz*, Paris, Librairie du Luxembourg, 1877, p. III; *Adam Mickiewicz in Toscana. 1848*, catalogo e mostra a cura di H. Lorenc, consulenza scientifica W. Jekiel, Firenze, Biblioteca Nazionale – Associazione Culturale Italo-Polacca in Toscana, 1998.

⁴ K. JAWORSKA, *Appunti sulle presenze polacche in Piemonte*, in *L'Est europeo e l'Italia*, studi in onore di Piero Cazzola raccolti da E. Kanceff e L. Banjanin, Genève, Slatkine, 1995, pp. 537-552; G. VIETTI-MICHELINA, *Esuli polacchi nel “Fondo Emigrati” dell'Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite*, in *La Polonia, il Piemonte e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begej*, a cura di K. Jaworska, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 163-168.

⁵ V. A. LITWORNIA, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829-1831*, Warszawa, Pruszyński i S-ka, 2005; K. JAWORSKA, *Immagini e reminiscenze italiane nell'opera di Juliusz Słowacki*, Bollettino del C.I.R.V.I., XVIII (1997), fasc. I-II, pp. 43-73; Z. KRASIŃSKI, *Lettere dall'Italia*, a cura di I. Dorota, Moncalieri, CIRVI [2009].

quanto percepivano l'Italia quale culla della propria identità. Il cicero-niano *civis romanus sum*, mediato da San Paolo, risuonava con orgoglio sulle labbra degli esuli che provenivano da quelli che erano percepito come gli estremi lembi dell'Europa. "Cyprianus Norwid, Polonus natus, civis Romanus, anno 1862, Lutetiae Parisiorum" si firmò Cyprian Norwid in una lettera da Parigi⁶. L'Italia non generava in loro un senso di alterità, ma di vicinanza, rafforzata dalla comune confessione religiosa in un periodo in questa stava diventando elemento dell'identità nazionale.

L'italianofilia pur calando lievemente ai primi del Novecento, continua ad esercitare il suo fascino, basti pensare a Żeromski. Mutata la situazione politica con la riconquista dell'indipendenza nel 1918, i viaggiatori del periodo interbellico sono spesso raffinati esteti come Jarosław Iwaszkiewicz che lasciarono dotte pagine sulla cultura classica. Si tratta però di una breve pausa. La divisione dell'Europa in due blocchi nel 1945 pone in una condizione di coercizione i cittadini dell'Europa Centro-Orientale, facendo che ora sì, si sentono degli esclusi. Per gli emigrati politici il non poter tornare il patria unito all'essere oggetto di ostracismo da parte della sinistra in quanto testimoni scomodi dei crimini sovietici accresce il senso di isolamento, come accadde a Gustaw Herling-Grudziński, che risiedette a Napoli e fu acuto osservatore della realtà italiana⁷. In quanti riescono a ottenere il passaporto e visitare l'Italia essa ora appare filtrata dall'esperienza del totalitarismo, suscita impressioni di fatto reattive, così Zbigniew Herbert, in *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962, Il barbaro nel giardino) esalta il fascino gioioso del giardino d'Europa, boccata d'aria fresca contro il grigiore del regime, mentre Tadeusz Różewicz, autore di sofferente cinismo, in *Et in Arcadia ego*⁸ si incentra sugli aspetti di maggiore degrado. Solo dal 1989 si ha un nuovo capovolgimento di prospettiva e gli scrittori dei paesi del ex blocco sovietico, pur sentendo il fardello della cruenta storia del XX secolo, possono muoversi nuovamente in una dimensione estetica ed esistenziale, come Adam Zagajewski⁹. Si potrebbe a lungo disquisire su come la condizione in cui si trova il visitatore straniero incida sul suo modo di percepire il luogo visitato e come diffe-

⁶ C. NORWID a Joanna Kuczyńska, Parigi 1 dicembre 1862, in ID., *Listy. 1862-1872, Pisma wszystkie*, t. 9, Warszawa, P. I. W., 1971, p. 64.

⁷ Cfr. G. HERLING-GRUDZIŃSKI, T. MARRONE, *Controluce*, Napoli, Pironti, 1995.

⁸ Frammenti di questo poema sono stati tradotti in T. RÓŻEWICZ, *Le parole sgomento. Poesie 1947-2004*, traduzione e cura di S. De Fanti, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 82-137.

⁹ Per le sue poesia sulla Liguria in italiano si veda: A. SOUEIF, A. ZAGAJEWSKI, J. M. HALL, *Luci e ombre di una città. Immagini di Genova*, The Bogliasco Foundation, De Ferrari, 2003.

riscano le visioni del viaggiatore, del turista, del letterato, dell'esule, del profugo, del migrante¹⁰.

Privilegiando una prospettiva di genere (in Polonia ambito di studi diffuso solo dopo il crollo del regime), si potrebbe asserire che sebbene il novero delle scrittrici che abbiano visitato e descritto l'Italia all'interno delle proprie opere sia notevolmente inferiore rispetto agli scrittori, tra queste si registrano alcune voci estremamente significative. Lo spazio di questo intervento non permette una trattazione esauriente, per questo ci si limiterà a brevi cenni all'autrice forse maggiormente legata all'Italia, Maria Konopnicka (1842-1910). Originaria dai territori occupati dall'Impero russo, cresciuta in un ambiente permeato dagli ideali del patriottismo romantico, scrittrice la cui opera testimonia un forte impegno sociale a favore degli oppressi, sostenitrice dell'emancipazione femminile, attiva in organizzazioni clandestine di aspirazioni irredentiste e in associazioni legali a sostegno degli incarcerati dell'istruzione femminile, animo inquieto che male sopportava la censura russa, trascorse a partire dal 1890 lunghi periodi all'estero. In Italia era venuta la prima volta nel 1882-83, visitando Rovereto, Verona e Venezia, città che descrisse in *Wrażenia z podróży* (1884, Impressioni di viaggio), e vi tornò varie volte negli anni 1892-1907, talvolta fermandosi diversi mesi. Le città in cui soggiornò più a lungo furono Roma e Firenze. Visitò Milano, Pavia, Napoli, Pompei, Ercolano, Sorrento, Capri, Genova e la Riviera di Levante¹¹, dedicando molto tempo, soprattutto a Roma, alla visita di monumenti, chiese e musei ma anche alla lettura di testi che la aiutassero a conoscere la storia e il presente dei luoghi in cui si trovava e seguendo con attenzione gli avve-

¹⁰ Sui diversi modi di vedere l'Italia da parte dei polacchi si veda: *Viaggiatori polacchi in Italia*, a cura di E. Kanceff e R. Lewanski, Genève, Slatkine – Cirvi, 1988; B. BILIŃSKI, *Figure e momenti polacchi a Roma*, Wrocław, Ossolineum, 1992; *La via dell'ambra. Dal Baltico all'Alma Mater*, a cura di R. C. Lewański e E. Kanceff, Genève, Slatkine – Cirvi, 1995; *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia*, pod red. J. Okonia, Łódź, Uniwersytet Łódzki, 1998; T. ULEWICZ, *Iter Romano-Italicum Polonorum*, Kraków, Universitas, 1999; *La porta d'Italia: diari e viaggiatori polacchi in Friuli-Venezia Giulia dal 16. al 19. secolo*, a cura di L. Burrello e A. Litwornia. – Udine, Forum, 2000; D. KOZIŃSKA-DONDERI, *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918-1956*, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003; EAD., *Viaggi dei polacchi in Italia attraverso i secoli*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2006; *A Firenze con i viaggiatori e i residenti polacchi*, testi e cura /redakcja i teksty/written and edited by L. Bernardini, Firenze, Nardini, [2005].

¹¹ Cfr. T. CZAPCZYŃSKI, *Tulacze lata Marii Konopnickiej*, Łódź, Zakład Ossolińskich, 1957.

nimenti principali della vita politica e culturale, come risulta dalla corrispondenza e dagli articoli sull'Italia che inviava a giornali polacchi¹².

Dall'Italia trasse ispirazione per poesie edite prima su periodici e poi pubblicate nel volume *Italia* del 1901 e nella raccolta *Drobiazgi z podróźnej teki* (1903, Minuzie dalla teca di viaggio). Il primo fu tradotto in italiano da due poloniste torinesi, Cristina Agosti Garosci e Clotilde Garosci, che nell'introduzione scrissero:

se il linguaggio in cui espresse la sua poesie fosse più noto al mondo, Maria Konopnicka avrebbe ovunque preso il posto che le spetta accanto alle poche vere poetesse che conti la letteratura universale: ardente come Saffo, pura e pensosa come Elisabetta Browning, commossa e malinconica come la Desbordes-Valmore¹³.

Pur tenendo conto dell'evidente ammirazione per l'autrice prescelta, un parere così lusinghiero potrebbe forse essere condiviso anche da altri lettori stranieri, non fosse appunto per l'ostacolo della lingua, difficilmente superabile nel caso di una poesia che come la sua fa ampio ricorso alla musicalità dei versi.

In effetti ciò che colpisce in *Italia* è la ricchezza di spunti racchiusi in queste settanta liriche di diversa misura metrica che, suddivise per temi, compongono un singolare ciclo di affreschi. Lo stato d'animo con cui la poetessa avvicina l'Italia, dichiarato nella lirica di apertura, *Noi che andiamo*, è fortemente letterario, ma tutt'altro che elegiaco: lo spirito è quello di un viaggio proteso al futuro in cui l'Italia è vista come spazio della bellezza ideale. Motivo ricorrente nella raccolta è quello del pellegrino, introdotto già nell'*incipit*:

¹² "Questo visitare Roma è un lavoro vero e proprio – dalle 9 del mattino alle 3 e dalle 4 al tramonto di corsa a guardare, a raccogliere impressioni, notizie, fissare quadri e colori" scrive alla figlia Zofia il 17 aprile del 1892 cit da T. CZAPCZYŃSKI, *op. cit.*, p. 88, e analogamente si esprime in una lettera del 1 maggio dello stesso anno a I. Wasiłowski "Lavoro intensamente per conoscere Roma, ovvero cammino moltissimo e leggo", M. KONOPNICKA, *Listy do Ignacego Wasiłowskiego*, oprac. J. Nowak, Warszawa, IBL PAN Wyd., 2005, p. 357. (Le traduzioni dei brani citati, ove non diversamente specificato, sono da intendersi mie).

¹³ C. AGOSTI GAROSCI e C. GAROSCI, *Introduzione*, in M. KONOPNICKA, *Italia. Liriche*, versione in prosa e introduzione di C. Agosti Garosci e di C. Garosci, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1929. pp. 7-8; tutte le citazioni che seguono di questa raccolta di poesie sono tratte da questa traduzione. Per una bibliografia completa delle traduzioni italiane di M. Konopnicka sino al 1948 v. M. e M. BERSANO BEGEY, *La Polonia in Italia. Saggio bibliografico 1799-1948*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1949.

Noi che andiamo nel tuo tempio solare
Bellezza eterna!

All'Italia viene chiesto di dare forza a chi è provato, di essere fonte di purificazione, ispirazione, eterna aurora. E in effetti l'Italia è per la Konopnicka, come per molti altri viaggiatori, la culla della bellezza atemporale, a colpirla sono la luce e il mare, spazio infinito e luminoso, che portano l'uomo a volgere lo sguardo al mondo in tutta la sua vastità. Tale atteggiamento è esplicitato in *Invocazione*, il primo dei dieci *Sonetti italiani*:

Tu che pellegrino giungesti a questa beata riva,
candida di marmi, cerulea di acque profonde,
da qualunque paese, o viandante, tu venga,
arrestati e volgi le pupille alle quattro parti del mondo.

L'aver scelto la forma del sonetto, oltre ad essere un omaggio al Petrarca, è un richiamo a Adam Mickiewicz, che aveva recuperato questa preziosa struttura metrica per raffinati versi che traevano ispirazione dal suo viaggio in Crimea, visto come percorso di iniziazione metafisica, di scoperta del trascendente nell'immanente bellezza di un paesaggio esotico; si deve però subito rilevare che sebbene la poetessa desuma dal grande romantico il motivo di ascendenza dantesca del poeta come viandante, la sua sensibilità è più di impronta sociale che gnoseologica. Le reminiscenze letterarie la portano anche a seguire le orme dei soggiorni in Italia di poeti suoi connazionali, come pure a visitare i luoghi legati ai poeti italiani da lei amati, tra cui la tomba del Tasso sul Gianicolo, e talvolta vi accenna nei versi.

Nelle liriche trova spazio l'attenzione per la vita delle persone semplici, e per questo nel secondo sonetto, *Incanto*, vero protagonista è il canto che si leva dalla barca degli operai che lasciano l'Arsenale per la laguna. Il terzo sonetto, *Mattino a Venezia*, esprime l'ammirazione per il meraviglioso gioco di luci dell'alba sul mare, ma all'inno alla sensuale bellezza del paesaggio lacustre ("Italia! Il tuo giorno si affretta a te come amante") si contrappone nella strofa finale il pensiero per la propria patria:

Ma io vengo dal paese, dove sulla soglia del giorno,
l'alba, tutta in lacrime, a lungo supplica Dio
che non le faccia guardare il vecchio dolore del mondo.

La Polonia, provata dalle spartizioni e dalle repressioni seguite alle insurrezioni ottocentesche, è qui raffigurata come valle di lacrime. Si tratta di un'immagine alquanto ricorrente nella produzione letteraria della seconda metà dell'Ottocento, si pensi ad esempio alla lirica di Jerzy Krąszewski, *Do...* (A...) in cui il motivo goethiano della nostalgia per la terra natale di *Kennst du das Land* viene adattato ad un amaro amore non per il paese degli aranci e dei limoni, ma dell'assenzio sulle tombe¹⁴. Tale immagine rispecchia il vissuto di molte famiglie dell'intellighenzia, tra cui quella della poetessa, il cui zio era stato deportato in Siberia dopo l'insurrezione del 1830, l'unico fratello però nell'insurrezione del 1863 e lei stessa dovette allora rifugiarsi con il marito a Dresda per evitare l'arresto.

Il tema della sofferenza assume però in *Italia* dimensione più ampia. Il "vecchio dolore del mondo", sentito con maggiore intensità in un paese oppresso, è cifra dell'esistenza umana, presente in misura minore o maggiore a tutte le latitudini. Quando nel 1882 la Konopnicka aveva visitato Venezia, era rimasta impressionata dai Piombi (se ne trova traccia nel sonetto *Marin Faliero*), portandola a riflettere sulla crudeltà su cui si reggeva la repubblica¹⁵. Dunque anche nel "tempio solare della bellezza eterna", visto come viaggio nel destino umano, il dolore riaffiora sotto il velo di Maja e nel sonetto *Riva degli Schiavoni*, la luna illumina la condanna degli schiavi nei confronti della Serenissima:

Venezia, signora del mare! In quel misero
 Tu trovasti il tuo giudice! Il tuo destino trovasti
 Nella sentenza ch'ei su te pronunciò. Oggi dov'è la tua gloria?

Per dare maggiore incisività al dialogo ideale intrapreso con persone e luoghi del passato e del presente l'autrice privilegia la forma diretta, e ciò rende più vivo, più immediato il contatto con la natura, l'arte, la storia, la letteratura italiana. Alcune composizioni sono ispirate da versi di Dante,

¹⁴ J. I. KRASZEWSKI, *A...*, Warszawa 1862, trad. italiana in J. PROKOP, K. JAWORSKA, *Letteratura e nazione. Studi sull'immaginario collettivo nell'Ottocento polacco*, Torino, Stampatori, 1990, p. 189.

¹⁵ Scrisse da Venezia il 15 settembre 1882 a I. Wasilewski: "La giustizia umana non è affatto cambiata e sempre parimente è simile a un crimine" e aggiunge "qui però vi sono differenze pari alle nostre", avendo erroneamente inteso che i prigionieri politici vi subissero un trattamento peggiore dei criminali comuni; ricorda di aver visitato le celle del Carmagnola e di Silvio Pellico, menziona che nei Piombi furono anche incarcerati Daniele Manin e Nicolò Tommaseo, M. KONOPNICKA, *Listy do Ignacego Wasilewskiego*, opr. J. Nowak, Warszawa, IBL PAN Wyd., 2005, pp. 94-95.

Petrarca, Tasso, Leopardi. Così il leopardiano “Tornami a mente il dì” è spunto per una lirica in cui riflette:

In verità ti dico che nella tua amarezza
è il principio del miele per il nuovo favo nell'alveare ...
poiché è inganno il mondo negli splendori della gioia,
verità, nel dolore!

Solo guardando la sofferenza, si può cogliere la realtà, che però, per la Konopnicka, si può modificare. Al pessimismo di Leopardi contrappone la fede nell'evoluzione dell'umanità, ma perché ciò avvenga è necessario smascherare “l'inganno”, si deve rilevare “il dolore del mondo” celato oltre le parvenze, dietro la coltre luccicante dello sfarzo. Per questo il suo sguardo a Roma, pur soffermandosi a contemplare le vestige dell'antichità, che assumono fascino particolare per chi è sì è formato sulla lettura dei classici, a descrivere il fascino dei luoghi e i fatti del giorno¹⁶, si sofferma ancor più su quanto ritiene debba essere esacrato. Critica il lusso della Chiesa e condanna il tradimento degli ideali apostolici da questa operato nei due *Notturmi romani*. Il primo, intitolato e ambientato emblematicamente *A Porta Pia*, recita:

Perché non sollevasti l'umano avvilito
Nella luce, che qui un giorno irradiò dalla Croce,
questa è la tua miseria, la tua debolezza, questa la tua ombra, o Roma!

Nel secondo, *Al crepuscolo*, la basilica di San Pietro diviene luogo di una visione spettrale di pontefici che si dileguano, abbandonando la chiesa. Scrive in modo incisivo la poetessa in una lettera alla figlia Zofia:

¹⁶ Scrive a I. Wasiłowski, da Roma, 1 maggio 1892: “Queste rovine, queste carte di pietra di un volume lacerato, di cui tutti conoscevamo sin da giovani le singole lettere, e tale storicità di luoghi, nomi, di fatti ad essi connessi le pone in una luce diversa, quasi stregata. Sono molto gentili qui con gli stranieri, li circondano di attenzioni, e in particolare molti sono bendisposti verso i polacchi. Oggi è il 1° maggio. Ieri vi era gran timore dei moti, si sentiva persino dire che il Ministero delle Finanze sarebbe stato buttato in aria, ma fino ad ora, ed è già mezzogiorno, tutto è quieto. Hanno luogo solo degli arresti per strada e ieri hanno confiscato molti volantini stampati. C'è da dire che il Ministero è ben presidiato dall'esercito e gli ingressi sbarrati”, EAD., *op. cit.*, p. 358. Tale interesse per quanto avviene è una costante di tutti i suoi soggiorni, ad esempio nelle lettere scritte da Roma quattro anni dopo, nel 1896 dedicherà molto spazio alla descrizione degli effetti e delle reazioni della gente alla guerra d'Abissinia, v. *ivi*, p. 517.

In generale, se San Pietro è un tempio lo è solo del potere temporale, laico del pontefice. Al posto degli altari, che per altro sono ben pochi, lungo la navata vi sono le tombe dei papi, grandi come altari, e su esse le figure dei papi in tiare d'oro, in pose da monarca, seduti sui troni su nuvole sorrette degli angeli [...] Il vero S. Pietro, il Santo cristiano bisogna andare a cercarlo nel Carcere Mamertino, nelle oscure prigioni dove gli Apostoli furono tenuti in catene¹⁷.

Lo sdegno per le degenerazioni della *caput mundi* torna in una delle ultime poesie raccolte in *Italia, Fiumicino*, dove leggiamo:

Roma! la tua putredine raccoltasi nei secoli,
tuttora non vuol trascinare l'avvelenata corrente del tuo fiume.

Questo giudizio non distoglie lo sguardo da altri aspetti del viaggio in Italia e un gruppo a sé stante all'interno della raccolta è costituito da poesie che prendono ispirazione dai capolavori ammirati. Forse la particolare sensibilità dimostrata dalla Konopnicka verso le opere pittoriche era accresciuta dal viaggiare in compagnia di una amica pittrice, Maria Dulebianka, in tutti i casi si tratta di mirabili esempi di ecfrasi, con un ciclo interamente dedicato alle Madonne di Cimabue, Giotto, Botticelli, Vivarini, Correggio, Raffaello, Luini, viste come donne semplici, come madri che gioiscono e soffrono per il proprio figlio, e l'altro alla Cappella Sistina, i cui affreschi diventano stimolo per visioni cosmologiche e sull'inaccessibilità all'uomo del disegno divino. Anche in questo caso si vede la magistrale capacità della Konopnicka di utilizzare diversi registri stilistici a seconda degli obiettivi che si pone: nella corrispondenza vi sono commenti molto più prosastici riguardo la Cappella Sistina, quali il fastidio creato dalla gran folla di visitatori, ma tali elementi scompaiono nella lirica, essenza distillata che va oltre quanto ritenuto contingente.

Come si è detto, uno degli assi portanti della raccolta è il tema del viandante. Esso ricompare con valenza diversa in varie poesie, in quanto diversi sono i sentimenti che l'autrice vuole suscitare nel lettore, ed è motivo dominante in *Ad un salice, in Prato*:

¹⁷ Lettera a Zofia Konopnicka, Roma aprile 1892, in T. CZAPCZYŃSKI, *op. cit.*, p. 88, cit. da B. BILINSKI, *Maria Konopnicka – poetessa di Roma*, in ID., *Figure e momenti polacchi a Roma. Strenna di commiato*, Wrocław, Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1992, p. 382. Devo agli studi di Biliński diversi spunti per l'analisi della visione dell'Italia della Konopnicka, in particolare per quanto riguarda i riferimenti al Risorgimento italiano.

O mio salice, [...]
Nei crocicchi dell'errante via,
ove ci gettò il destino [...]
Che mai facciamo qui io e tu?
Che vale il nostro fraterno coro?
Qui smarriti entrambi
Nella nera selva degli umani ...
Smarriti siamo ugualmente
Nell'ignota, straniera lontananza ... [...]

Qui il senso di solitudine, del sentirsi diversi, espresso in versi semplici, in uno sfondo quasi arcadico, da un lato parrebbero riprendere l'idea del malessere dell'esule, già espressa nel sonetto *Mattino a Venezia*, dall'altro lo traspone da un piano storico a uno esistenziale: è l'uomo in quanto tale ad essere straniero al mondo, estraneo alla nera selva degli umani. Si tratta di un singolare e paradossale destino quello adombrato in *Italia*, da un lato la riflessione dell'io lirico rifugge dall'introspezione, non vi è spazio ai sentimenti intimi, alle estasi d'amore, dall'altro in questo slancio verso orizzonti più ampi, pare condannarlo alla solitudine, nonostante l'amore che nutre per l'umanità; il poeta si considera un pellegrino (si veda la lirica *Echi di Firenze*) e forse tutti i poeti sono per la Konopnicka "pellegrini di Dio", come recita in "*Andiam che la via lunga ne sospinge*" (poesia che prende il titolo dai versi di Dante (*Inferno*, IV):

[...] Ancora andremo per la strada campestre [...]
Ancora noi getteremo la semente,
il granello di senape del miracolo
che in albero cresce sulla nera terra,
sulla terra di travaglio e di lacrime.

E avran su di quello riposo gli stormi
degli uccelli migranti,
le anime affaticate troveranno l'ombra,
e i nostri canti troveranno ...

E così giungeremo, pellegrini di Dio,
là dove la strada si divide,
tu te ne andrai verso le chiare aurore,
io nella nera notte!

Agli spiriti che sanno elevarsi oltre la materia, i pellegrini di Dio, spetta il compito di procedere nell'avanzamento dell'umanità verso una sem-

pre maggiore spiritualità. Si pensi quanto scrisse in una lettera a Maryla Wolska:

Il cuore è fatto per l'ideale. Il marito e i figli, per quanto amatissimi, sono ideali che da sogno sono divenuti realtà, e quindi (vedi Tolstoj) non sono più ideali. Eppure la fiamma che divora il cuore ha bisogno impellente di ideali per alimentarsi. Da dove prenderli? Semplicemente creando il bello. Avere l'anima immersa nel bello. Dare alla scintilla materiale infiammabile con la creatività. Non negare se stessa davanti a se stessa. Ai marito e ai figli non si toglierà nulla, non ne risentiranno. [...] Lo sa per cosa è stato creato l'essere umano (oltre agli scopi e ai fenomeni transeunti)? Per spiritualizzare almeno una piccolissima particella di materia. Come? Soffiandovi il proprio spirito.¹⁸

In queste righe, rivolte a una giovane poetessa, accanto all'esortazione a non limitarsi al ruolo di moglie e madre sacrificando per esso sé stessa, trova espressione la fede della Konopnicka nel progresso e nella superiorità della sfera spirituale su quella materiale, in una trascendenza teleologica, in cui gli uomini tendono a divenire sempre più simili a Dio. Si tratta di una concezione di ascendenza romantica (si pensi alla concezione genesiaca di Slowacki della progressiva elevazione della materia, al pensiero messianico di Mickiewicz ispirato da Towiański), mediata però dallo spirito del positivismo. Il cammino intravisto non è semplice, all'anelito non segue necessariamente il raggiungimento dell'ascesi, tant'è che per sé, nella poesia appena citata, il soggetto lirico vede al termine della sua strada, forse con un'ombra di decadentismo, le tenebre e l'oblio.

L'Italia in questo cammino riveste un ruolo centrale. La sua bellezza è stimolo per lo spirito umano che avanza sotto la guida dei grandi poeti, ma anche grazie al contatto con persone semplici. Così in *Capri* si sofferma su vecchio pescatore:

Tiberio? ... Augusto? ... No, egli li ignora!
ma guardando con occhio cupo le braci che si spengono,
la fame e la miseria sua lamenta. Questi sono i suoi Cesari.

I poveri, i diseredati, sono per lei i fratelli di Cristo, in *Mare morto*, poesia posta al termine della raccolta, leggiamo:

¹⁸ Lettera a Maryla Wolska, Monaco, 27 dicembre 1899, in M. KONOPNICKA, *Korespondencja*, t. III, Wrocław, Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1973, p. 240.

Nell'immensità del tuo elemento, in questa nebbiosa distesa,
io rendo l'anima, o Cristo, o fratello dei pescatori!
E tu spanditi dietro di me, o mare dell'oblio.

Non cerca gloria per sé, non è certa dove la porti il suo cammino, è come vi fosse una linea d'ombra tra la sua tenace volontà nell'adoperarsi affinché le sorti di quanti soffrono possano migliore e la percezione del proprio personale destino. Il suo incessante agire, gli anni di peregrinazioni raminghe per l'Europa, non riescono a calmare, a saziare, quella fiamma che brucia il suo cuore.

Come scritto all'inizio, lo spazio di questo intervento non permette una trattazione esauriente della tematica italiana negli scritti della Konopnicka, ma solo fugaci cenni e dato che si celebra quest'anno il 150 anniversario dell'Unità d'Italia, pare opportuno in chiusura sottolineare i riferimenti al Risorgimento presenti nella sua opera. Nella raccolta *Italia* all'impresa dei Mille è dedicata *Grande scoglio*, poesia ispirata dalla visita a Quarto compiuta durante il soggiorno genovese della poetessa, e l'epopea garibaldina ritorna in una poesia "romana", *Cicerone*, pubblicata per la prima volta nel 1896, che per il suo tono scherzoso non fu inserita in *Italia* e che iniziava con la strofa:

Chi prender per guida?
Chi scegliere per compagno?
Livio è buono, Tacito pure,
e anche il vecchio Svetonio

Sebbene i grandi storiografi dell'antichità fossero capaci di resuscitare uomini e gesta del passato, ad essi si preferisce qui la narrazione colorita di un vecchio reduce che richiama un passato ben più recente:

Ma il migliore è Antonio
garibaldino di Porta Pia,
che conosce tutte le battaglie
e si ferma in ogni osteria.

L'autrice caratterizza con brio e semplicità il comportamento del vecchio garibaldino, i suoi racconti e il modo colorato in cui narra la sua storia, aiutandosi con la gesticolazione e con la stampella (in battaglia aveva perso una gamba, "il generale stesso gli bendò la ferita", ma "ciò che ha vinto è rimasto"). La poesia entrò poi a far parte della raccolta *Minuzie*,

con alcune strofe in meno e il titolo mutato: *Antonio*¹⁹, per sottolineare l'importanza del protagonista. Si può forse intravedere in essa una nota di malinconia, in quanto se l'Unità d'Italia, grazie al sacrificio di uomini come Antonio è stata raggiunta, il sacrificio dei patrioti polacchi a nulla è valso di fronte alla potenza della Triplice Alleanza. All'eroismo di questi ultimi è dedicata la raccolta *Śpiennik historyczny* (Canzoniere storico) del 1904, che offre in *Ochotnicy* (I volontari), un omaggio commosso a Stanisław Bechi (menzionato accanto all'inglese Young e al francese Callier), che con altri garibaldini prese parte nell'insurrezione del 1863 e di cui si ricorda il sacrificio estremo, raffigurato da Teofil Lenartowicz, il poeta e scultore esule a Firenze, in un bassorilievo nel chiostro di Santa Croce²⁰.

Henryk Sienkiewicz scrisse nel 1902 a proposito della Konopnicka:

nei suoi versi c'è il sole, l'azzurro, il paesaggio dell'Italia, la semplicità del Trecento e la magnificenza del Rinascimento. C'è il senso di questa squisita e profonda cultura, tanta viva ed eccellente, cui può giungere solo chi è figlio della nazione che ne fu per lunghi secoli la vessillifera sulla via dell'avanguardia più progredita. [...] E tuttavia questo quadro così vero dell'Italia ha un colore suo proprio che gli viene conferito dal riflesso nella pupilla polacca – o forse nelle lacrime polacche.²¹

Queste parole, seppure ispirate da uno scritto occasionale (il venticinquennale dell'opera letteraria della poetessa) e non scevre di una certa retorica, esprimono accanto al giudizio sulla sua opera una considerazione di carattere ermeneutico, per cui ogni visione, ogni processo conoscitivo, è dovuto non solo a ciò che si osserva, ma a cosa si vuole e si riesce a vedere, dalla prospettiva particolare, dalla storia di chi osserva, è un incontro tra oggetto e soggetto. In questo caso incide l'amara esperienza storica del soggetto, "le lacrime" che fanno sentire ancor più fortemente la compassione per il prossimo.

In Italia ciò che guida la scrittrice è il cuore, è mossa dalla passione ed è convinta, come abbiamo visto, che scopo della vita sia l'elevazione spirituale. L'interesse per Towiański (fautore di un cristianesimo sociale che

¹⁹ B. Biliński analizza questa lirica in *Konopnicka a Porta Pia*, in *ID., op.cit.*, pp. 386-396 e in *ID., Nad antykiem i "Italią" Marii Konopnickiej*, in *Maria Konopnicka*, pod red. K. Tokarzewny, Warszawa, LSW, 1972, pp. 38-81.

²⁰ La poesia fu tradotta in italiano da Attilio Begey in "Nuovi Quaderni", 1925, p. 192.

²¹ Discorso di Henryk Sienkiewicz per il giubileo dei 25 anni di attività letteraria di Maria Konopnicka, cit. da: B. BILINSKI, *Figure e momenti polacchi a Roma*, *op. cit.*, p. 352.

mirava alla piena emancipazione della donna e degli oppressi da perseguirsi in un cammino di trasformazione interiore, in un pacifismo che rifiutava ogni forma di violenza) la porta ad avvicinare durante i suoi soggiorni due towianisti italiani, i torinesi Tancredi Canonico, che incontrò a Roma nel 1892 quando questi era Presidente del Senato del Regno, e Attilio Begey (a cui si deve la nascita della polonistica torinese), con il quale fu in corrispondenza quando da Firenze nell'inverno 1901-1902 promosse una campagna a sostegno delle piccole vittime della politica prussiana di germanizzazione nella scuola di Września²². Lo sdegno per la violenza usata nei confronti dei bambini la spinse a diffondere un *Appello alle donne italiane*, pubblicato sulla rivista milanese "L'Italia femminile" nel 1901 e poi nel 1902 sulla rivista romana "Vita Italiana" e che verrà riprodotto su altri periodici. Scrive lettere a personalità eminenti, a politici, letterati e in particolare la sua azione è rivolta alle associazioni femminili. È molto fiera di essere riuscita ad arrivare a mobilitare, dopo le iniziali difficoltà (in una lettera alla scrittrice Eliza Orzeszkowa si lamentava del fatto che le donne italiane fossero meno attive e meno organizzate di francesi²³), non solo le associazioni di donne colte, ma anche quelle di donne operaie. Trasmette alla stampa polacca notizie delle azioni che riesce promuovere in Italia, così quando una poetessa, Edvige Salvi, le invia da Verona una sua lirica, *Bambini polacchi*, la Konopnicka si premura di inoltrarla a periodici italiani, la traduce e la fa pubblicare su un giornale di Leopoli²⁴.

È ovvio che la conoscenza della lingua sia condizione indispensabile per sentirsi a proprio agio e per poter comprendere meglio qualsivoglia luogo e sia la prima condizione per passare dall'alterità alla comunità. La Konopnicka doveva conoscere bene l'italiano, come si evince anche dalla sua attività di traduttrice: tradusse infatti *Fatalità* e *Tempeste* di Ada Negri (a causa della censura russa la raccolta uscì senza alcune liriche dedicate alla vita e alle lotte degli operai e la Konopnicka fece in modo di pubblicarle su una rivista di Leopoli²⁵), tradusse *Cuore* di De Amicis, romanzo

²² V. A. ZUSSINI, *Tancredi Canonico (1828-1908): il riformismo religioso di un presidente del Senato*, Urbino, Quattro venti, [2003], M. BERSANO BEGEY, Lettere di Maria Konopnicka a Attilio Begey, "Ricerche Slavistiche", III (1954), pp. 293-299.

²³ Lettera a Eliza Orzeszkowa de Firenze del 18 dicembre 1901, in M. KONOPNICKA, *Korespondencja*, op. cit., t. II, p. 98.

²⁴ Cfr. M. KONOPNICKA, *Korespondencja*, op. cit., t. III, pp. 200 e 214; la poesia di E. Salvi, *Bimbi della Polonia*. Versi uscì su "Unione Femminile" di Milano nel 1902 e la traduzione polacca della Konopnicka, *Dziateczki polskiej ziemi*, su "Kurier Lwowski", 22 gennaio 1902.

²⁵ A. Negri, *Niedola – Burze*, Warszawa 1901; Le undici poesie bloccate alla censura russa a Varsavia furono pubblicate nel 1904 nei territori soggetti all'Austro-Ungheria, dove la

che continua tutt'ora ad essere ristampato nella sua versione²⁶, comprese le ultime edizioni in e-book (contribuendo a mantenere viva la memoria degli ideali risorgimentali e di Garibaldi), e *La figlia di Jorio*, di D'Annunzio²⁷. La sua conoscenza attiva dell'italiano traspare dalle lettere da lei scritte, seppure con qualche incertezza stilistica, in questa lingua (indubbiamente si sentiva più a suo agio con il francese, lingua usata con gran parte dei corrispondenti italiani) e questo le permette di poter parlare con la gente e avere un quadro più immediato della situazione italiana. Questo ha fatto sì che le sue corrispondenze dall'Italia, destinate ai periodici polacchi, potessero giovare di questa capacità di immersione nella realtà locale. Nella prosa narrativa, nei reportage, negli articoli per i giornali la sua penna è briosa, dimostra uno spirito d'osservazione acuto e un non meno acuto senso dell'umorismo, che rende queste descrizioni deliziosi e vivaci quadretti di gradevole lettura, dando quasi l'impressione di vedere le scenette descritte, non è solenne come nella raccolta di versi *Italia*. Come nel caso di altri autori, particolarmente interessante risulta il raffronto tra immagine letteraria e immagine "privata", quale emerge dall'epistolografia: nella corrispondenza privata troviamo infatti anche commenti negativi, quali la sporcizia a Napoli, le pessime condizioni delle carrozze di terza classe dei treni su cui viaggiava e via dicendo, commenti che non trovano spazio in ciò che era destinato alla stampa.

E ancora una considerazione: in polacco per definire l'Italia si usa un plurale, "Włochy" (letteralmente Italie, così come "Niemcy", ovvero le Germanie), in quanto la lingua mantiene memoria della divisione della penisola in più entità statali. Si usa il termine "Italia" come forma aulica, in cui risuona la storia antica e la cultura del paese, e per questo la Konopnicka ha voluto intitolare così la sua raccolta di lirica "alta", in quanto immagine simbolica di ciò che l'Italia ha rappresentato e rappresenta. La forma "Włochy", priva dell'aura poetica, esprime invece tutta la variegata ricchezza e complessità della penisola italiana, era l'Italia divisa in staterelli dal Medioevo all'Ottocento, ma è anche la pluralità dell'Italia, con tutta la sua ricchezza e diversità, complessità, sfaccettature, differenze, che non mancano di essere rilevate nella prosa dalla Konopnicka.

censura era molto più mite, su tre fascicoli sulla rivista "Krytyka" diretta da Feldman, v. *Korespondencja, op. cit.*, t. III, pp. 158, 164 e nota di S. Borkut a p. 187.

²⁶ A. De Amicis, *Serve. Książka dla chłopców*, Warszawa 1906; nel 1995 si era già giunti alla 41 edizione, v. W. ALBRECHT-SZYMANOWSKA, M. Konopnicka, in *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. II, Warszawa WsiP, 2001, p. 38.

²⁷ G. D'Annunzio, *Córka Joria. Tragedia pasterska*, Warszawa 1909.

MALWIDA VON MEYSENBUG:
UNA TESTIMONIANZA D'ECCEZIONE A LONDRA
SU ALCUNI PROTAGONISTI DEL RISORGIMENTO ITALIANO

Giovanna Spindel

Attraverso l'autobiografia l'autore o l'autrice richiedono una certa rappresentatività, pretendono la stima della società per la propria esistenza, anche nel caso che venga proposta una vita non proprio esemplare, dove l'orgoglio personale giochi un ruolo fondamentale. La storia della difficile conquista della propria identità e della posizione sociale diventa di solito lo spazio centrale di una autobiografia. Le donne difficilmente potevano conquistarsi uno spazio simile prima di un determinato periodo storico: solo verso la metà dell'Ottocento la donna riesce a descrivere la sua battaglia per una professione, per un impegno politico o per i propri diritti e attraverso le sue esperienze cerca di dimostrarne proprio la necessità. È il caso delle celebri memorie di Malwida von Meysenbug (1869/76), ma non sono le uniche.

Le sue memorie si inseriscono da una parte nella corrente di "una ricerca della propria identità e un'autorealizzazione"¹, ma al contempo sono una bruciante critica contro le strutture autoritarie della religione, della famiglia e della società patriarcale, nonché una fonte preziosissima sulla situazione politica del tempo e in particolare su alcuni aspetti dell'opposizione rivoluzionaria, incominciando dai moti rivoluzionari del 1848. Diventa significativo che Malwida von Meysenbug nella sua autobiografia si proietta sempre su esperienze significative, simboliche, fortemente selezionate attraverso gli avvenimenti storici del momento: la formazione attraverso la famiglia numerosa e politicamente in contrasto con lei, la sua esperienza della Germania politicamente frammentata con il primo parlamento a Francoforte, il suo soggiorno presso la scuola libera superiore per donne ad Amburgo, la fuga di nascosto da Berlino temendo un arresto, il lungo esilio inglese a Londra e dintorni e infine il soggiorno nel

¹ R. WIGGERHAUS, *Feministische Aufbrüche*, in *Schreibende Frauen vom Mittelalter bis Gegenwart*, a cura di H.Gnügig und R.Möhrmann, Stuttgart, J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985, p. 420.

suo paese di elezione, l'Italia. Quando parla di personalità di generale interesse come Aleksandr Herzen, Giuseppe Garibaldi, Giuseppe Mazzini, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche e altri, evita ogni tono di intimità, non si pone al centro degli avvenimenti, ma cerca di rappresentare questi uomini nella loro complessità e li misura non solo sull'impatto diretto nell'incontro con lei, ma anche in un quadro di riflessioni più vasto, mantenendo il lettore nella consapevolezza dell'autenticità di ciò che viene descritto. Dall'infinita molteplicità dei fatti della vita, Malwida von Meysenbug sottolinea quelli che meglio esprimono il significato storico, filosofico ed etico di quanto è realmente avvenuto; non solo rielabora scene e dialoghi, ma vi inserisce documenti autentici quali lettere, brani e poesie di altri autori. Usare le memorie di Malwida von Meysenbug in modo acritico, senza scrupolose verifiche, come materiale fattuale, sarebbe però limitativo: l'autrice introduce persone realmente esistenti, in circostanze a loro volta realmente accadute e spiega teoricamente le leggi che governano le azioni e le parole di questo o quel personaggio, sempre un rappresentante concreto e individuale di un determinato ceto sociale o nazionalità.

La prima parte delle "Memorie di una idealista", focalizzata sulle sue esperienze giovanili, vide la luce a Ginevra nel 1869 in francese, grazie alla stamperia russa di Aleksandr Herzen trasferitavisi da Londra nel 1865, mentre gli altri due volumi in tedesco, pubblicati solo nel 1876, avranno un diapason storico e filosofico infinitamente più ampio del primo volume francese. La definizione data alle memorie di Aleksandr Herzen "Passato e pensieri" (1852-1867), ossia di analizzare le esperienze piuttosto che estetizzarle², può essere applicata anche alle "Memorie" di Malwida.

Malwida von Meysenbug nacque nel 1816 a Kassel come discendente di una famiglia ugonotta, Rivalier, proveniente dalla Francia meridionale e rifugiatasi in Assia; il padre, amico e consigliere dell'Elettore Guglielmo I, ricevette da questi il titolo di Barone von Meysenbug. Malwida crebbe come nona figlia in un'atmosfera politica monarchica: suo padre, dopo i moti rivoluzionari del 1830/31, seguì fedelmente il nuovo principe Guglielmo II nei suoi spostamenti per la Germania mentre il resto della famiglia si stabilì nella piccola cittadina di Detmold conducendo una vita piuttosto modesta e appartata. Qui lei, spinta da riflessioni, letture e incontri si libera dalle idee piuttosto limitate della famiglia in cui era cresciuta "per abbracciare quelle di emancipazione politica e religiosa della

² B. HOLMGREN, *Intruduction*, in *The Russian Memoir. History and Literature*, Evanston, Northwestern University Press, Illinois 2007, p. XIX.

Giovane Germania”³. In questa trasformazione esercitò su di lei una grande influenza, tanto da indurla a isolarsi dalla famiglia, Theodor Althaus, teologo liberale nonché giornalista, che successivamente avrebbe preso parte ai moti rivoluzionari del 1848 e che sarebbe morto prematuramente nel 1852, al quale Malwida si sentì sempre legata da un sentimento profondo e lacerante, nonostante che egli fosse di sei anni più giovane di lei.

Per una serie di circostanze casuali Malwida, tra le pochissime donne, poté assistere di persona alle elezioni preliminari del primo parlamento tedesco a Francoforte nella Paulskirche nel marzo del 1848, come testimoniato dalle sue memorie. Dalla fine degli anni Quaranta Malwida resta in contatto con alcuni circoli democratici e repubblicani della Germania e progressivamente si inserisce nel movimento rivoluzionario, pur non possedendo ancora una cultura politica militante. Jacques Le Rider mette in rilievo che Malwida quasi mai nella sua corrispondenza di quegli anni tocca il problema politico dell’unità della Germania, mentre con passione pone i problemi della libertà individuale, delle questioni sociali e dell’emancipazione delle donne⁴. Tornare a Detmold, dopo l’esperienza di Francoforte, per vivere con la madre e la sorella significò per lei un momento tragico di solitudine e di smarrimento. All’inizio del 1850 decide, con un atto coraggioso per una donna di buona famiglia, di trasferirsi ad Amburgo e di iscriversi all’appena avviata *Hochschule für das weibliche Geschlecht* (La scuola superiore per il sesso femminile), fondata da Emilie Wüstenfeld⁵. Due anni passati nella scuola e nella comunità libera di Amburgo la trasformano in un personaggio di punta dell’avanguardia democratica e repubblicana, tanto da essere segnalata e sorvegliata dalla polizia. Per sfuggire all’arresto, aiutata dagli amici, s’imbarca sulla prima nave per Londra e saranno Johanna e Gottfried Kinkel⁶ ad assisterla nelle

³ G. MONOD, *Introduzione*, in *Ricordi di una idealista. Malwida di Meysenbug*, Frascati, Stabilimento Tipografico Tuscolano, 1903, p. V.

⁴ J. LE RIDER, *Malwida von Meysenbug, une européenne du XIX siècle*, Paris, Bartillat, 2005, p. 9.

⁵ Emilie Wüstenfeld (1817-1875) aveva concepito la fondazione della scuola superiore femminile come un progetto d’avanguardia, considerato il fatto che l’accesso delle donne all’università era ancora interdetto.

⁶ Gottfried Kinkel (1815-1882) fu docente di storia ecclesiastica alla Facoltà di teologia protestante presso l’università di Bonn a partire dal 1838. Dopo il matrimonio con Johanna Mockel, una musicista divorziata, dovette lasciare la cattedra. In seguito scrisse “La storia delle arti plastiche presso le popolazioni cristiana” che gli valse la cattedra di storia dell’arte. Dopo aver partecipato al parlamento del 1848 di Francoforte dovette rifugiarsi in Inghilterra, paese che lasciò solo nel 1866 diventando professore di storia dell’arte e della letteratura presso il politecnico di Zurigo.

prime settimane londinesi; qui vivrà per circa dieci anni in mezzo a centinaia di esuli politici tedeschi, russi, italiani, polacchi, ungheresi e francesi che in piena reazione politica, dopo le sconfitte delle rivolte nazionali del 1848, hanno potuto trovare a Londra un tollerante rifugio. Malwida non è ricca e non vuole accettare l'invio di soldi da parte della famiglia: si prodiga pertanto in lezioni private di tedesco, francese e di musica facendo una vita piuttosto faticosa con continui spostamenti da una all'altra parte della città. Proprio a Londra scopre la sua "vocazione" di scrittrice: in quegli anni avrebbe pubblicato numerosi articoli in riviste francesi, tedesche e inglesi, racconti, traduzioni e scritto un romanzo, peraltro mai uscito. Nel dicembre 1853, su preghiera del disperato Aleksandr Herzen che solo da un anno si era trasferito a Londra, conosciuto presso i Kinkel, accetta l'incarico di occuparsi delle sue figlie più giovani, Natalie e Olga, rimaste orfane da un anno, rispettivamente di nove e quasi tre anni:

Hier konnte ja von keinem Gouvernantenverhältniss die Rede sein; sondern es war der Eintritt in die Familie der freien Wahl, es war die Schwester, die zu dem Bruder ging, um ihm die der Mutter beraubten, verwaissten Kinder zu erziehen⁷.

Malwida sarebbe restata in casa Herzen per due anni e mezzo (dicembre 1853-aprile 1856), il periodo considerato più felice del suo esilio londinese, interrotto dall'arrivo dei coniugi Ogarëv. La ragione del suo abbandono dalla casa di Herzen è semplice: Natalie Ogarëv, che ben presto sarebbe diventata l'amante e compagna di Herzen, come migliore amica della defunta moglie di lui aveva promesso a lei di occuparsi dei figli dopo la sua morte; cercando di svolgere tale compito assai difficile, entra in forte contrasto, al limite dell'odio, con Malwida che non può fare altro che andarsene.

Nel periodo passato in casa Herzen Malwida conobbe quasi tutti i membri dell'emigrazione europea politica, in particolare quella italiana, alla quale dedica nelle sue memorie molte pagine esprimendo una grande solidarietà umana e politica. Afferma di aver visto in quegli anni una sola volta Giuseppe Mazzini in quanto l'esule italiano di sera frequentava solo i suoi stretti amici inglesi che Malwida però non conosceva, ma invece di avere incontrato spesso in casa Herzen l'allievo e amico di Mazzini dai tempi del triumvirato a Roma, Aurelio Saffi. Malwida sostiene però che

⁷ M. VON MEYSENBUG, *Memoiren einer Idealistin*, sechste Auflage, Berlin-Leipzig, Schuster und Löffelverlag, 1900, vol. II, p.186.

Saffi si stava avvicinando sempre di più alle convinzioni di Herzen, un fanatico della libertà assoluta, che aspirava allo sviluppo di tutte le possibilità e le idee nuove, rifiutando ogni dogma diversamente da Mazzini che contrapponeva allo stesso Herzen molti dogmi anche se questi erano “schön und rein”⁸. Saffi inoltre, a differenza di Mazzini, era d’accordo con Herzen che non si potesse avere la pretesa di prescrivere dall’esilio leggi e percorsi di sviluppo per la patria. Invece di “cospirare” pare che Saffi avesse accettato una chiamata all’università di Oxford, anche per guadagnarsi da vivere. Distratto al massimo, concentrato sui propri pensieri, con sorpresa di tutti, racconta Malwida, si metteva talvolta di punto in bianco a recitare i versi di Dante o di Leopardi⁹ e non viene affatto considerato da Malwida, a differenza di Mazzini, un uomo della politica, ma bensì un uomo di straordinaria cultura:

Er war nicht zum politischen Menschen geboren, der Patriotismus war ihm eine Poesie, und die Erhebung Italiens hatte den Dichterjüngling ergriffen wie ein verkörpertes Ideal. Noch ganz jung mit dem älteren Freund an die Spitze der römischen Republik gerufen, war sein erstes Begegnen mit der That der entzückende Traum eines neu auferstandenen Roms gewesen. Der Traum war zerronnen, und als er erwachte, fand er sich einsam im nebelverhüllten Exil¹⁰.

Due altri episodi riferiti nelle memorie da Malwida ci danno la misura della personalità di Saffi: durante una delle serate in casa Herzen ascolta a lungo una narrazione di un rivoluzionario francese e quando Herzen gli domanda se è stato bene informato sull’episodio, Saffi risponde innocentemente che non aveva ascoltato¹¹. Il secondo episodio resta assai drammatico: quando si scopre che la piccola Olga Herzen è in preda al primo attacco di difterite, Saffi insieme a Malwida e Herzen passa tutta la notte al capezzale della bambina¹². L’ultima immagine che Malwida ci dà di Saffi è quella della sua partenza per l’Italia nel 1859, precedendo Mazzini di qualche giorno.

Agli antipodi di Saffi per molti aspetti, ma anch’egli autentico italiano, è secondo Malwida Felice Orsini che aveva conosciuto Herzen già in Italia ed entrambi si erano ritrovati a Londra, frequentandosi per pochi me-

⁸ Ivi, p. 212.

⁹ Ivi, p. 214

¹⁰ Ivi, p.213.

¹¹ Ibid.

¹² Ivi, pp. 274-275.

si. Orsini assomiglia a un condottiero medioevale, un autentico romano con il suo profilo aquilino, le labbra serrate e gli occhi scuri scintillanti con la fronte alta, una corporatura imponente, un'espressione di forza nell'immagine tracciata nelle memorie di Malwida. Taciturno come Saffi ma vigile, osservava, progettava, non si lasciava mai andare, non faceva mai intuire agli altri i propri pensieri; aveva confessato una volta a Malwida che era stato più volte in prigione e durante uno dei suoi arresti, attraverso delle letture, si era convinto della necessità dell'emancipazione delle donne. Frequentò spesso la casa nel suo breve soggiorno a Londra nel 1856 e si dedicò molto ai bambini di Herzen, parlando con nostalgia delle sue due figlie piccole che aveva dovuto lasciare in Italia. La rivelazione dei propri sentimenti da parte di quest'uomo sorprende molto Malwida che commenta:

Diese gemüthliche Seite überraschte mich sehr in ihm, es war mir die erste Offenbarung der tiefen Familienanhänglichkeit, die in den Italienern ein charakteristischer Zug ist und die man gewöhnlich nicht bei ihnen voraussetzt¹³.

L'attentato di Orsini contro Napoleone III, avvenuto il 14 gennaio 1858, nel quale perdettero la vita 8 persone ma non Napoleone III e in cui vi furono 150 feriti, non sorprese affatto gli esuli londinesi, che vi intuivano anche la mano di Mazzini, mentre la successiva notizia dai giornali della sua morte per ghigliottina aveva sconvolto Malwida, Herzen, Mazzini, come il resto della comunità di esuli che riconoscono in lui un martire politico.

Anche Garibaldi farà parte delle personalità conosciute da Malwida von Meysenbug, pur se si tratta di un incontro che possiamo definire casuale. Nel marzo 1854 Garibaldi ritorna a Londra vittorioso dalla sua spedizione dall'America del Sud su una nave genovese di cui è il capitano. Malwida conosceva Garibaldi solo dai discorsi di Herzen che l'aveva incontrato già durante il suo soggiorno in Italia. Herzen, appena sentito dell'arrivo di Garibaldi, va immediatamente a trovarlo per invitarlo a casa sua; la descrizione del suo aspetto da parte di Malwida corrisponde alle immagini date da altri: gentile espressione degli occhi, il sorriso appena abbozzato, la semplicità e la dignità della sua persona che non racchiude niente di misterioso, di nascosto, nessuna retorica, nessuna ironia o spirito pungente, un uomo che dava l'impressione di essere autentico:

¹³ Ivi, 215

Er flösste aber eine stille freudige Erregung, eine Gewissheit ein, dass hier ein Mensch vor einem stehe, der in allem wahr sei, bei dem nie zwischen Rede und That ein Dualismus abwelten werde, der selbst in seinen Irrtümern noch kindlich liebenswürdig blieb¹⁴.

Per Malwida Garibaldi è proprio un eroe di Omero; si addiceva bene a lui un sogno che Garibaldi stesso aveva comunicato a Herzen, ossia quello di raccogliere su più navi genovesi l'intera emigrazione del 1848 per creare una repubblica navigante pronta all'atterraggio nel luogo dove si conducesse una battaglia per la libertà. Dopo la cena erano venuti alcuni italiani col permesso di Herzen per sentire i piani di Garibaldi per il futuro dell'Italia. Tra l'altro Garibaldi dichiarò la sua ferma convinzione per una repubblica italiana, ma aggiunse anche che in quel momento il cammino verso l'unificazione dell'Italia era realizzabile solo attraverso il Piemonte e la dinastia di Savoia. Secondo lui ogni vero patriota doveva per il momento ritirare le sue preferenze politiche e desideri personali per raggiungere questa meta grandissima. Espresse l'opinione dell'inutilità di tutte le rivoluzioni e che solo in accordo con la famiglia regnante dei Savoia, con le sue aspirazioni liberal-liberatorie in grado di convincere gli altri stati, fosse possibile un'azione coronata anche dal successo¹⁵. Il suo discorso fu ascoltato con attenzione, ma non tutti erano della sua opinione, tanto meno Mazzini che però non era presente:

Es stellte sich sogar zwischen Beiden damals eine Spannung ein, die erst viel später wieder ausgeglichen wurde¹⁶.

Mazzini e Garibaldi si sarebbero riavvicinati solo nel 1860, al momento della spedizione dei Mille contro il regno di Napoli. Il giorno seguente Herzen insieme al figlio maggiore Aleksandr venne invitato a pranzo sulla nave di Garibaldi, ma a causa di una fortissima emicrania mandò Malwida con il figlio. Malwida e due signore inglesi invitate a bordo restano colpite dall'abbigliamento esotico di Garibaldi (una giacca grigia bordata d'oro e un berretto rosso sui capelli biondi) e dei marinai. Inoltre Garibaldi portava una larga cintura rigonfia di armi. Già allora Malwida intravede nel destino del capitano quell'elemento tragico dal quale resterà segnata la sua vecchiaia¹⁷.

¹⁴ Ivi, 217.

¹⁵ Ivi, 219

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ivi, p. 222.

Un capitolo intero delle memorie di Malwida, a cui si aggiunge un altro nel volume “Identitäten” pubblicato due anni prima della sua morte (1901), analizzano la figura di Giuseppe Mazzini, definita così dallo storico francese Gabriele Monod¹⁸:

... l'eroe dell'idea unitaria italiana, la cui opera è stata più grande per quello che egli ha pensato, scritto e voluto e soprattutto per il concetto enormemente esagerato che i governi reazionari si facevano di lui e della sua influenza, che per quello che egli ha realmente compiuto.

Malwida, come accennato, aveva incontrato Mazzini in una delle serate in casa Herzen, un'occasione rarissima perché l'esule italiano non frequentava nessuno dell'emigrazione ad eccezione di Saffi e dei suoi amici inglesi. Mazzini era un uomo di media statura, piuttosto snello, per niente una figura imponente, solo il volto con l'ampia fronte, gli occhi da passionario fanatico e l'espressione di “comprensione” che facevano intuire in lui una grande personalità accanto alla quale non si poteva passare con indifferenza e si doveva scegliere immediatamente una posizione o a favore o contro di lui. In quell'occasione Malwida poté essere presente a una conversazione tra Herzen, Saffi e Mazzini nella quale Mazzini difendeva il dovere e la missione dell'azione sacra, mentre Herzen affermava che l'unica soluzione era solo la negazione della situazione politica e sociale attuale; Mazzini invece insisteva sulla coscienza di un dovere da adempiere che si doveva insegnare al popolo: questo era il compito dei rivoluzionari autentici. Credeva che l'Italia avrebbe dovuto adempiere una grande missione per l'umanità, trasformandosi in una nazione più nobile, rispettosa della morale e dei doveri; aveva una fede quasi mitica in Roma. Di quella serata, una delle ultime della stagione londinese del 1853, a Malwida rimase impressa solo la personalità di Mazzini e doveva passare ancora molto tempo prima di incontrare di nuovo “diesen wunderbaren Mann”¹⁹.

Malwida, dopo aver lasciato la casa di Herzen perché, come accennato, il rivoluzionario russo suo malgrado aveva scelto la sua futura amante, Natal'ja Ogarëva, rispetto a lei, che significava anche una scelta tra l'atmosfera russa della casa, portata da Natal'ja, e l'ambiente intellettuale internazionale. Malwida lo commenta con poche parole con la massima

¹⁸ G. MONOD, Introduzione, in Ricordi di una idealista. Malwida von Meysenbug, op. cit., p. VI.

¹⁹ M. VON MEYSENBURG, *Memoiren einer Idealistin*, op. cit., vol. II, p.158.

oggettivazione mentale, con un distacco quasi maschile, non lasciando trasparire nulla della complicata situazione:

Warum hatte diese Freundschaft nicht thätiger eingreifen und zu rechter Zeit Alles retten können, was nun unwiederbringlich verloren war? Warum sind auch die besten und die begabtesten Menschen doch nur Spielbälle in der Hand des Zufalls, der den sichersten Pfad plötzlich mit dem Unerwarteten durchkreuzt und für immer von seiner Richtung ablenkt?²⁰.

Dopo l'esperienza educativa con le figlie di Herzen Malwida si rivolge di nuovo all'attività politica e sociale: non crede più nei principi democratici della trasformazione, le letture di Malthus e di Moleschott la mettono sulla strada del positivismo e del monismo. Le vacanze passate a Eastbourne nel agosto del 1857 permetteranno a Malwida di rinnovare la conoscenza di Mazzini e di frequentare lui e i suoi amici londinesi James Stansfield e le sorelle Caroline ed Emilie Ashurst. Proprio di questi anni (1857-1859) Malwida avrebbe parlato nelle sue memorie e nel suo libro di ritratti²¹; Malwida diventa un loro ospite abituale nelle serate così naturali, in apparente contrasto con la mentalità rigida inglese dei Stansfield, e la crescente amicizia con Mazzini occuperà lo spazio che una volta occupava quella con Herzen²²:

Ganz natürlich und ohne es zu wollen, beherrschte Mazzini diesen kleinen Kreis, wie es die Superiorität eines bedeutenden Menschen immer thun wird unter Menschen, die sie willig anerkennen und sich ihr freudig hingeben²³.

Chi non avesse conosciuto Mazzini prima di allora, difficilmente avrebbe potuto riconoscere nell'uomo snello, modesto, vestito di nero con il soprabito di solito abbottonato che scivolava silenziosamente nella stanza, il celebre agitatore. Solo quando, appoggiato al camino con gli occhi che scintillavano, cominciava a parlare si poteva riconoscere quell'uomo straordinario²⁴. Sono state molte le conversazioni e discussioni tra Malwida e Mazzini anche riguardo al socialismo di Luis Blanc e dei suoi

²⁰ Ivi, p. 322.

²¹ Cfr. M. VON MEYSENBURG, *Memoiren einer Idealistin*, i capitoli *Mazzini* e *Resultate*, op. cit., vol.III, pp. 131-235. Le lettere più importanti di Mazzini all'autrice verranno poi riutilizzate nel suo libro sugli incontri significativi della sua vita, *Individualitäten*, capitolo *Joseph Mazzini*, Berlin-Leipzig, Schuster und Löffler, 1901, pp. 329-365.

²² J. LE RIDER, *Malwida von Meysenbug, une européenne du XIX siècle*, op. cit., p. 211.

²³ M. VON MEYSENBURG, *Memoiren einer Idealistin*, op. cit., vol. III, p. 131.

²⁴ Ivi, p. 132.

sostenitori, verso i quali Mazzini dimostrava una profonda avversione proprio perché basato essenzialmente sul principio materiale insufficiente per lui per una rigenerazione dell'umanità. Un'altra occasione per i contatti personali di Malwida e di Mazzini è la fondazione di un circolo di lettura sotto la guida di Mazzini; vengono letti autori come Tocqueville, Voltaire, Carlyle spesso fatti arrivare a Malwida personalmente da Mazzini:

Auf diese Weise lernte ich auch durch kleine, aber höchst bedeutsame Züge die tiefe Güte und das unendliche Zartgefühl kennen, welche die Grundzüge seines Charakters bilden und welche bei Einem, der so viel in Verschwörungen und in Beziehungen lebte, die das Herz hart und fühllos machen, doppelt rührend waren²⁵.

Nel 1858 Malwida von Meysenbug accetta di scrivere due articoli per il giornale di Mazzini, "L'Italia del popolo", uno sulla situazione tedesca e l'altro relativo alle cinque giornate del processo fatto al medico Simone Bernard, accusato di complicità nell'attentato di Felice Orsini contro Napoleone III, che viene assolto dal tribunale inglese. Malwida specifica questo fatto nelle memorie:

Ich schrieb in französischer Sprache, da mir damals die italienische noch nicht geläufig war, und Mazzini sorgte für die Übersetzung²⁶.

Dall'autunno del 1857 Malwida si associa agli sforzi di Mazzini per una futura organizzazione di un partito europeo d'azione per il progresso e la libertà. Di particolare importanza per Mazzini era la classe operaia che anche da lontano doveva influenzare e trasmettere idee etiche più alte, idee di comune appartenenza, e sviluppare il senso del dovere civile. Malwida riesce ad organizzare un gruppo assai numeroso di operai che avrebbero dovuto unirsi ogni settimana per una discussione e meditazione comune sugli autentici interessi e doveri della loro classe. Una volta a una di queste riunioni si recò Mazzini che, anche nella comunicazione con gli operai, resta per Malwida, con considerazioni magari non del tutto condivisibili, un uomo superiore ed eccezionale:

Er stieg nicht zu ihnen hinab, er hob sie zu sich herauf, indem er ihnen vertrauensvoll entgegen kam, um sie zu belehren und sie zu berathen²⁷.

²⁵ Ivi, p. 137.

²⁶ Ivi, p. 147.

²⁷ Ivi, pp. 212-213.

Malwida dopo aver dato impulso alla creazione di questo gruppo, si ritira però in fretta quando entrano in gioco gelosie e rivalità personali e si chiede ingenuamente:

Ist das die Menschheit, die Masse, für die auch du dein Kreuz auf dich nimmst, und von deren Befreiung und Vollendung zu sittlicher Schöne du den höchsten Traum geträumt?²⁸.

Si giunge all'anno 1859 in cui, tra l'agitazione generale, fu dichiarata la guerra italiana. Mazzini a Londra era in piena attività e niente sembrava per lui più importante che riunire i compagni del partito per un'azione comune. L'emigrazione italiana era pronta per la partenza e Mazzini prima degli altri. Nei giorni antecedenti alla partenza Mazzini era serio e solenne: la decisione di poter realizzare la grande speranza della sua vita per la quale aveva sacrificato tutto si apriva davanti a lui. Questa speranza era giunta in un'altra forma da quella auspicata, con altri mezzi, ma egli era un patriota troppo grande per non darle in ogni caso il benvenuto e per fare il suo dovere e realizzare così il suo destino:

Er war der Apostel eines neuen Glaubens, einer regenerierten Moral für Italien; ebenso überzeugt, ebenso innerlich wie Arnold von Brescia, Giordano Bruno, Savanorola es gewesen waren. Er kam zu früh, wie sie zu früh gekommen waren. Und wie sie musste er den kühnen Blick in die Zukunft, dies Hellsehen des Propheten, mit dem Martertod zahlen, auch wenn nicht mehr auf dem Scheiterhaufen, sondern in einer mehr modernen Form, in der langsamen Qual des Exils²⁹.

Il rapporto fra Mazzini e Malwida però non è chiarissimo: se nelle lettere scritte da Mazzini alla stessa e citate nelle sue memorie leggiamo prima della firma una definizione piuttosto esclusiva della sua vicinanza a lei, dichiarandosi suo amico e a volte addirittura fratello, in una lettera a un'altra sua corrispondente, Clementia Taylor, moglie di Peter Taylor che nel lontano 1847 l'aveva difeso dall'accusa di sanguinario pubblicata dal Times, Mazzini scrive in ben due missive del 1858: "Malwida is "silly" e temo che lo sia incurabilmente". Carlo Arrigoni in un suo interessante

²⁸ Ivi, p. 215.

²⁹ Ivi, pp. 219-220.

articolo fa alcune ipotesi per questo “silly” che restano però solo ipotesi³⁰ e che nel nostro contesto hanno poca importanza. Malwida invece cita nei suoi diari un episodio che potrebbe illuminarci sulla ragione per questo “silly”. È noto infatti l’atteggiamento di sospetto di Mazzini nei confronti dei socialisti francesi, con eccezione per il repubblicano Ledru-Rollin, e negli anni di intensa amicizia e frequentazione di Malwida le aveva sempre sconsigliato di allacciare dei contatti con loro; quando lei riferì di aver dato a sua insaputa l’indirizzo di lui a un suo giovane ammiratore francese, Mazzini le scrisse subito che sarebbe stato meglio consegnarlo alla polizia che a uno di loro, perché troppe spie agivano all’interno di quel partito³¹. Possiamo chiederci se avrebbe scritto e ricordato Mazzini con lo stesso entusiasmo qualora fosse stata a conoscenza di quel giudizio? Certamente come donna e ancora di più come amica perdonava facilmente, quando intuiva o capiva il perché di un’azione, come era avvenuto nel caso di Aleksandr Herzen che qualche anno dopo l’abbandono di Malwida della casa londinese, nel 1862 le affidò di nuovo le due figlie. Le due ragazze infatti insieme a lei avrebbero lasciato Inghilterra per sempre per stabilirsi a Firenze, diventata al tempo capitale d’Italia, dove le accolse il fratello maggiore Aleksandr Herzen, allora assistente del professor M. Schiff, noto fisiologo.

Nei due inverni precedenti Malwida soggiornò a Parigi e rivide Richard Wagner conosciuto nel 1855 a Londra, assistendo alla prima di *Tannhäuser* e stringendo con lui un’amicizia duratura. Dopo il matrimonio di Olga Herzen con Gabriel Monod (1873), storico francese prima citato, e dopo un tentativo di stabilirsi a Bayreuth con Richard e Cosima Wagner, luogo dove fa la conoscenza con Friedrich Nietzsche³², diventando una delle sue corrispondenti più importanti, nel 1874 Malwida si trasferirà a Roma dove vivrà fino al 1903 gli ultimi trent’anni della sua vita.

³⁰ C. ARRIGONI, *Giuseppe Mazzini e una scrittrice tedesca*, in “Rassegna storica del Risorgimento”, Fasc. III-IV, luglio-dicembre 1951, p. 219.

³¹ M. VON MEYSENBURG, *Memoiren einer Idealistin*, op. cit., pp. 207-211.

³² Per i rapporti con F. Nietzsche rimando all’interessante e intenso lavoro di M.C. BARBETTA, *Malwida von Meysenbug, una idealista nel suo tempo: Goethe, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche*, Verona, Quiedit, 2006, L’autrice del volume presenta il percorso biografico di M.von Meysenbug fino alla sua partenza per l’Inghilterra con riferimenti storici e filosofici di quel periodo. Nell’ultima parte del volume vengono presentati alcuni aforismi e pensieri di M.von Meysenbug in traduzione di D. Barbieri e M.C. Barbetta che appartengono al volume *Der Lebensabend einer Idealistin* (1898).

“TO FORWARD THE CAUSE
OF TRUTH AND OF VIRTUE”:
THE ETHICAL BIAS IN LADY MORGAN’S *ITALY*.

Donatella Abbate Badin

The Irish novelist Lady Morgan’s *Italy* was published in 1821 after she and her husband had spent over a year travelling throughout the peninsula with long stays in several cities. The book became immediately famous or, rather, notorious because of its controversial political and ethical values. *Italy* in fact is neither a straightforward account of Morgan’s travels nor a simple guidebook nor a memoir and in this ambiguity lie the reasons for its success and its disrepute. Written “in the full conviction that [it] tended to *forward the cause of truth and of virtue*”¹, it became controversial because of the strong ethical bias characterizing it and the radical ideology with which it is imbued. Morgan describes the topography of Italy and the portentous times through which it had just passed and was still passing with a pragmatic purpose: to spread knowledge about the wrongs suffered by the country at the hands of the despots that dominated it, make a plea for the rights of the people to self-determination and evangelise England regarding Italy and other subjugated countries, including Morgan’s own beloved Ireland.

For those raised to believe that the aesthetic value of a work of art should be autonomous from its moral content, evaluating Morgan’s travelogue on ethical grounds appears almost like a heresy. We all remember Woolf’s essay “Mr. Bennett and Mrs Brown” and smile at the idea that in order to complete the sense of an Edwardian book “it seems necessary to do something – to join a society, or, more desperately, to write a cheque.”² And yet this is exactly the effect travel literature habitually has: to make one want to buy a travel ticket and, ideally, exert oneself in favour of the people and the country the book is about. Thus, Mor-

¹ LADY MORGAN (S. OWENSON), *Italy*, 2 vols, London, Colburn, 1821 [London, Pickering and Chatto, 2007, ed. by D. BADIN], vol. 2, pp. 397-398.

² V. WOOLF, *The Captain’s Death Bed*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1950, p. 105.

gan's moral and political agency in her travel writing cannot fail to retain our attention although it may indeed have been the reason for the hostility she encountered in her life-time and the long neglect her work suffered after the Positivist movement of the late 19th and early 20th centuries made ethical issues irrelevant in the assessment of an author.

With the re-emergence of ethical criticism in the last few decades³, however, Morgan's agenda of carrying out "a mission of doing good by telling truth according to our impressions"⁴ by writing *Italy* no longer sounds out-of-place. Telling the truth in itself, however, is not enough to make a piece of literature ethical; and "doing good" by supporting a political cause is an ambiguous ethical act, validated in her case by sheer luck in so far as history legitimated the cause of Italian independence. Most of her contemporaries would have considered such support subversive and immoral and if Italy were still dominated by Austria, Morgan would be seen as a dangerous provocateur. It is the syntagm "according to our impressions," in other words her subjective ethical engagement, her willingness to put herself generously at stake for the Other attempting to understand and to win people to the Italian cause, that, in my opinion makes Morgan's book still worthy of attention and respect today. Moreover, the rhetorical strategies enacted in order to put forward her agenda highlight her moral purpose since they are the Ciceronian ones of public speech.

As Derek Attridge remarks in a seminal piece of writing on the ethics of relating to the Other (as is the case of travel literature), this implies "assuming the other's needs, being willing to be called to account for the other"⁵, becoming, in other words, an advocate for his or her cause, which involves not only the cognitive faculties but the emotional self as well. Morgan's passionate engagement with the Italian Other transforms

³ In the last decade, debate over ethical criticism has resurfaced partly in the wake of the growth of feminist and ethnic studies. A fundamental role in this rebirth was played by the Ethical Criticism Symposium featured in *Philosophy and Literature* in 1997-8. Following this symposium, several journals devoted an issue to the debate: *PMLA*'s Winter 1999 issue had as its special topic Ethics and Literary Study (vol. 114.1, ed. Lawrence Buell); *Annali di Italianistica*'s 2001 issue bore the title "Literature, Criticism, and Ethics" (vol. 19, ed. Dino S. Cervigni); *Poetics today* dedicated its Winter 2004 issue to "Literature and Ethics" (vol. 25.4, ed. Michael Eskin).

⁴ Lady MORGAN (S. OWENSON), *Passages from my Autobiography. (The Odd Volume)*. London: Bentley, 1859: p. 131.

⁵ D. ATTRIDGE, "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other", *PMLA* vol. 114-1 (1999), pp. 20-31: p. 27.

her text making it much more than a travelogue or a guidebook. *Italy* can, indeed, be seen as a creative approach to taking responsibility for the Other and, indirectly, also for the Irish self.

Morgan, indeed, puts on a par the impulse which inspired her writings about Ireland and her views about other countries and attributes both to her feminine nature (the chief objection to her political involvement on the part of her critics). The same “womanly sympathies” which made her interest herself initially in the “evil that hath come upon my people” also governed her writings on other countries motivated, as she herself affirms, by “higher moral truths”:

I have never denounced a public wrong which has not come home to my own feelings through the spectacle of private suffering. In this, the properties of the sex cannot fairly be considered as compromised; and if the first step towards observation be to feel, and the second only to think, the female temperament cannot be so adverse to the perception of the higher moral truths as has been vulgarly and plausibly pretended⁶.

The moral bias is, indeed the value added by women to society and, conversely, “[t]he society in which woman holds no influence is in the last degree degraded, and even disorganized; for the influence of woman is a “*right divine*.”⁷ Morgan exercises her “right divine” by trying to shape public opinion in favour of Italy through a book which presents to the public a contemporary nation that, as a result of the positive consequences of the French Revolution, is in ferment and full of hopes for the future in spite of its current state of foreign occupation and oppression.

In order to be ethical, in point of fact, literature must be performative, have an effect, represent an interchange between author and audience. Like a consummate orator, in her prose Morgan uses the Ciceronian triad of *docere*, *movere*, and *delectare* and in the dialogical, or rather polyphonic, relationship of voices and the tension between conflicting registers and purposes, the gap between ethics and aesthetics closes. The way Morgan conveys her message, mixing, subjectivity and objectivity, rational style and passionate style (as is common in much travel writing in the pre-guidebook era), highlights the performative purpose and the commitment of her writing and this ethical intent appears as an intrinsic part of her aesthetics or, rather, of her “aesth(ethics)” to use a pun made

⁶ Lady MORGAN (S. OWENSON), Preface, *The O'Briens and the O'Flahertys: A National Tale*, London, Colburn, 1827 [London Pandora, 1988], p. xv.

⁷ MORGAN, *Italy*, vol.2, p. 471.

about Wittgenstein who had remarked, that "ethics and aesthetics" are one and the same.

In assessing the ethic force of Morgan's work as displayed by some telling examples drawn from *Italy*, it will be seen that often the two rhetorical categories of *docere* and *movere* work together and are aided by the category of *delectare*. Morgan, indeed, is able to provoke delight (*delectare*) in the reader through the use of humour, irony and liveliness of style. Morgan's irony works at different levels, from the simplest (often degenerating into sarcasm and name-calling) to the most complex when by intending "something other than what is said"⁸ she obtains the result of giving a polemical or political edge to a seemingly conventional remark thus achieving her ethical purposes without renouncing the aesthetical pleasure of playing with language.

The more straightforward function of teaching (*docere*) is displayed in the various passages in which Morgan spreads knowledge about the wrongs suffered by the country in the past or those being suffered in the present. Another field in which the author displays her didactic function is that of national character where she is often seen puncturing preconceptions and stereotypes about Italians.

Morgan writes to tell Italian history from her Manichean point of view in which the words 'freedom' and 'democracy' represent the positive pole while 'despotism' and 'empire' are at the other end. Her didactic purpose is to teach about the evil and the good in the Italian past and present. Being a "Jacobin", as she liked to define herself, she made Italy the catalyst for a Francophile and anti-Restoration rhetoric, which *per se* is no more ethical than other positions but is made so by Morgan's adoption of it out of concern for the disenfranchised and economically disadvantaged (who, she believed, had greatly benefited from French rule. *Italy*, indeed, was written "[t]o trace the result of this European revolution in Italy, which broke up for ever the stale institutes of feudality, and the power of the Church"⁹ and to argue that the country was "profoundly altered by what was on the whole the liberating experience of French occupation"¹⁰.

Many of the one thousand pages of the text are taken up by a historical narrative focusing on the evils brought about in Italy by the joint in-

⁸ This explanation of irony is to be attributed first to Quintilian who had theorised: "contrarium ei quod dicitur intelligendum est".

⁹ MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 17.

¹⁰ MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 140.

fluence of the Church and of despotic rulers--a tale of woe told with indignation and pity. There is, however, also a bright side in Morgan's account: the recurrence of the struggles of the country to free itself from subjugation. Given her political sympathies, describing the present, i.e. the Restoration, was also bound to lead to an emotional kind of discourse, fraught with ethical values and forwarded with passion. Scathing sarcasm mixed with felt indignation inspire her narrative of the state of Italy after the Council of Vienna, a situation which contradicts all that is politically ethical and desirable in her scheme of things. In Morgan's eyes (and in the eyes of the Italian intellectuals with whom she consorted during her stay) what had been reinstated by the Holy Alliance was not only "the partition of the Peninsula into numerous petty and independent jurisdictions"¹¹ but also, everywhere, the return of pure despotism. Whether petty, like the Savoy in the Kingdom of Sardinia, or foreign and formidable like the Habsburg, the despots ruling over the various states of Italy after the Restoration are a synecdoche for the unconstitutional and autocratic regimes which were imposed in the whole of Europe. A further element in her denigrating remarks on the new rulers of Italy was that they compared so unfavourably with the flamboyant figure of Napoleon about whom, like Byron, she had mixed feelings, although admiration prevailed especially because she believed the idea of the Italian nation took shape with him. *Italy* is indeed a vindication of Napoleon's positive influence on the country while the rulers of the Restoration do not seem, in her eyes, to be working for the good of the country and of the people. The good of the country is for her the most important criterion in evaluating forms of government.

Sharing Morgan's feelings, however, was not so obvious for her British audience who were still feeling relief at the defeat of Napoleon and prided in their nation having brought about the restoration of law and order. Yet, at the risk of becoming unpopular, Morgan felt it her mission to open their eyes to the good in the hated Napoleonic regime and, conversely, to the evil England was supporting and had supported or actually committed in Italy. In her effort to "evangelise" England, Morgan cites the Italian examples of when the British ceded Sardinia to Piedmont or when they ignored the long history of independence of the Maritime Republic of Genoa and at the time of the Restoration incorporated it in the Kingdom of Sardinia "as they have, with an equal disre-

¹¹ MORGAN, *Italy*, vol.2, p. 73.

gard of national rights, ceded the Christians of Parga to Ali Pacha” (or, we might add, brought about the Act of Union in Ireland)¹².

[Genoa] owes its misfortunes to the same councils and the same system, which, in a shameless conspiracy against the rights and feelings of humanity, are plotting the total extinction of liberty in Europe. The part which England has played in this surrender of this ancient republic, has earned for her the double obloquy of crime and of dupery; and the indignation which yet murmurs upon the lips of the whole Italian population, is largely mingled with contempt for a nation, whose indifference to the liberties of foreign countries they take as a certain sign and forerunner of the loss of its own¹³.

Morgan’s sense of responsibility, however, is not limited to politics. She carefully studies the social scene and focuses on the recent past rather than on classical times paying more attention to the people than to ruins. Her depiction of national character is sympathetic and she tries to puncture preconceptions against Italians being aware that generalizations and stereotypes are constructions often dictated by expediency. She gives a daring explanation, for example, of the charge of “inherent viciousness” raised against Neapolitans: “[C]onquered nations are always subjects of slander to their foreign masters, who seek to sanction their own injustice by assuming the worthlessness of their victims”¹⁴. The Irish writer was quite familiar with these tactics exemplified by a long tradition of slander and accusations made against her people so in the chapters about Naples, made wise by her own experience, she lashes out against all essentialisms.

It is a calumny against Providence and a solecism in philosophy, to assert that there are nations so marked by physical tendencies to evil, so instinctively devoted to particular vices, that they remain unredeemable by good laws, incorrigible by wise institutes [...] It has been the fashion to accuse the Neapolitans of an inherent viciousness, over which external circumstances could hold no control; but the prejudice has only obtained currency in European opinion, since that country has been the slave of Spain¹⁵.

¹² MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 48.

¹³ MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 255.

¹⁴ MORGAN, *Italy*, vol.2, p. 383.

¹⁵ Ibid.

At a time when differences between people were explained in terms of biology and genetics, Morgan was quite ahead of her age contending that they were the product of social, geographical and cultural disparity and thus displaying once more an ethical vision. How different her position is compared to the derogatory ethnic stereotypes of travellers such as Addison or Smollett or Sharp (or even of many more recent ones).

The phenomenon of brigandage, which was a favourite *topos* of Italo-phobic travel writing, is described by Morgan in a strongly emotional piece of bravura inspired by outrage and sympathy as appears in the following sample whose conclusion is that neglect, unfair legislation and heavy taxation are behind the famous *banditti* of Itri, the victims of the misrule of the Bourbons “that had made them the slaves they are!”:

I TRI, entered and passed through with difficulty and danger, from the narrowness and steep ascent, leaves an impression behind it never to be effaced. Let those who rejoice in the failure of the Neapolitan enterprise – in the vain efforts of the enlightened and the independent to shake off the tyranny which has poisoned the source of humanity, and left the best gifts of God and nature worthless- visit Itri, and see there the effects of the government, in whose restoration they triumph. Let them see only once this nest of crime and malady, let them behold the well-known bandit, scowling at the door of that black dismantled shed, where he finds in his casual visit from the mountain, the brawling brood of famished imps, whom his portion of spoil can scarcely nurture, for whom the last human feeling that lingers in his hardened heart exists! [...] Here is the sum up of the results of the Neapolitan despotism of centuries’ existence; want, vice, disease, bigotry, and assassination. Such is Itri, the stranger’s terror, the native’s shame, the bandit’s home.¹⁶

As appears from the examples given above, the rhetorical category of *docere* is almost inseparable from that of *movere*. At the heart of the descriptive nature of Morgan’s text lies the ethical urge to make a plea for the people of Italy in general and, when it comes to politics, for their liberation from Austria or the Papacy, for their rights to self-determination and for a return to the republican institutions of the past. This was also, as Stuart Curran points out, “the answer to the debasement of Italy” for

¹⁶ MORGAN, *Italy*, vol.2, pp. 328-329.

other Romantics and especially the two Shelleys¹⁷. Enthusiasm for republicanism in all eras of Italian history, but especially in the age of the city-states (in the wake of the Swiss historian Sismondi's *Histoire des Républiques italiennes*), is a recurring feature of these one-thousand pages and the text is a repeated exhortation to Italians to revert to that model. As for England it is invited to support Italy's fight for freedom. The plea is made in a highly emotive tone as Morgan assumes "the other's needs", which in Attridge's opinion is the essence of an ethical engagement¹⁸, and wishes England would assume it too.

Throughout *Italy* Morgan defended the people's right to democracy: "kings who lavish privileges", she wrote, "cannot give rights: it is the people that must take them: — [...] sovereigns who can bestow honours cannot ingraft constitutions: it is the people that must demand them"¹⁹. She supported, for instance, the right of Milanese patriots to break free from the multinational Austrian Empire, or the right of Neapolitan patriots to oppose the repressive and incompetent Bourbon rule and create a republic (as they did in 1799 and attempted again in 1821). During her visit to Italy she witnessed the beginnings of political campaigning for the idea of independence on the part of what Hobsbawm calls a "*minorité agissante*"²⁰ and on her return to Great Britain she became a rallying point for the exiles belonging to that same *minorité*. Enthusiastically she defended the rights of all peoples — not only Italians but also Greeks, Belgians, Poles -- to achieve independence from foreign domination.

Italy is full of optimistic statements looking ahead towards a unified Italy free from foreign hegemony, in other words looking towards what was to be the Risorgimento of which she was one of the first and most fervent prophets. Although "Italy is little more than a great prison, guarded at all its barriers by Austrian armies, headed by Austria chiefs," Morgan believes it will receive the impulse which will lead to liberation and independence "and whether it comes from a successful resistance of Naples or from the kindling indignation of all Europe [...] it *cannot be long distant*"²¹. Elsewhere in a language with strong emotional and ethical

¹⁷ S. CURRAN, "Reproductions of Italy in Post-Waterloo Britain", in *Imagining Italy: Literary Itineraries in British Romanticism*, ed. by Lilla Maria Crisafulli, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 135-151: p.150.

¹⁸ D. ATTRIDGE, "Innovation, Literature, Ethics", pp. 28-29.

¹⁹ MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 137.

²⁰ E. HOBSBAWM, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

²¹ MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 159.

connotations for its insistence on injustice and wickedness, she comments, “the act of political cruelty which thus enslaved the Italians (like most other acts of injustice and wickedness) will eventually prove vain”²².

Morgan’s heated anti-imperialist and anti-despotic sallies, her paeans to democracy and freedom as well as plain descriptive passages with emotional undertones all share a perlocutionary end which is the most salient aspect of Morgan’s ethical bias: the aim to bring about change if not in the actual set up at least in the minds of the people. Anticipating Auden’s statement that “poetry makes nothing happen”²³, Morgan had expressed some pessimism as to the chance that her writing could have a political influence on the Italian situation: “of our earnest truthfulness I have no doubt, but in our power for aiding the great cause, the regeneration of Italy, we feel little confidence” she had written in her *Passages from my Autobiography* as she undertook her journey²⁴. She did not despair, however, of bringing about some changes in British public opinion by undermining current preconceptions, showing where England had failed Italy and urging her public to avoid further mistakes.

Italy contains several examples of her disapproval of the policies of the British Tory government and of the connivance of England with the reinstatement of anti-democratic regimes throughout Europe. She actually talks of the government’s “indifference to the liberties of foreign countries”²⁵ and criticises the role some Englishmen, such as Nelson, Castlereagh and Bentinck, had played in betraying or extinguishing impulses towards liberty. Her highly emotional tales of the Neapolitan Revolution of 1799 are used to counter the approval the contemporary English press was giving to the crushing of the more recent uprisings in Piedmont and Naples in 1820-1821:

England, safe in her insular retreat from continental commotions, hears the organ of her government, her constitutional government [*The Courier*], applaud the avenging tyrants of Italy, [...] oh! Land of the Russells and the Hampdens, it is hard it should come from you!!²⁶

²² MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 70.

²³ W. H. AUDEN, “In Memory of W. B. Yeats”, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1976, p. 197.

²⁴ MORGAN, *Passages*, p. 131.

²⁵ MORGAN, *Italy*, vol.1, p. 255.

²⁶ MORGAN, *Italy*, vol.2, p. 270.

In such rhetorical outbursts, one, as Curran argues, “senses a larger purpose to Lady Morgan’s account, beyond the simple representation of a country or a culture. She appeals over the heads of her government, as it were, invoking a standard of political rectitude among her readers that, at some point, must deliver Italy as a people from its degradation”²⁷. Indeed, Morgan, says Whitfield, speaks “as the conscience of Europe”²⁸. Her two volumes end on a note of hope for the many other European countries which, after the Congress of Vienna, were expecting some form of liberty, whether constitutional or from foreign hegemony: “The contest (and it is a sublime one) may be long,—its results remote; but the objects, for which it is severally maintained, are no longer doubtful”²⁹. In these final words we can perceive a sort of pride that her work in its ethical appeal to the people is also contributing to this “sublime contest.”

A more fitting conclusion, however, about the effect of Morgan’s endeavours is to be found in an anecdote told in her autobiography. Surprised by the radical liberalism of the three sons of Lady Chapman, a Tory, she asked their mother: “[H]ow come it that all your young men, bred up in absolution, should be such liberals! Who converted them?’ She smiled and said ‘Why, then, to tell the truth, it was your Ladyship [...] You have talked enough, and written more than enough to make them what they are!’”³⁰.

²⁷ S. CURRAN, p. 141.

²⁸ J. H. WHITFIELD, “Mr. Eustace and Lady Morgan”, *Italian Studies Presented to E. R. Vincent*, Ed. C.P. Brand, K. Foster, U. Limentani, Cambridge, Heffer and Sons, 1962, pp. 166-189: p. 186.

²⁹ MORGAN, *Italy*, vol.2, p. 47.

³⁰ *Lady Morgan’s Memoirs: Autobiography. Diaries and Correspondence*, ed. by W. Hepworth Dixon, 2 vols, London, Allen & Co., 1862, vol. 2, p. 377.

IVAN VLADISLAVIĆ:
*VILLA TOSCANA, JOHANNESBURG**

Carmen Concilio

People coming home from work, cheerful Tuscans, rudely healthy and well dressed, banging the doors of their cars, fetching briefcases and grocery packets from their boots, pressing the remote control devices that switched on the alarms of their obedient recreational vehicles.

(*Vladislavić 2004: 32*)¹

Toscani. Ai nostri occhi parrebbero milanesi. Ma con l'immaginazione dobbiamo trasferirci in Sudafrica, più precisamente a Johannesburg, per incontrare i nuovi toscani dell'era globale.² I toscani di "Villa Toscana" per l'appunto, una nuova *enclave*, o *gated community* come più propriamente oggi si dice, alla periferia nord di Johanneburg:

During the last decade, gated developments of "Tuscan villas" have sprung up throughout the suburbs that stretch north of downtown. They have names like Via Reggio and Villa Toscana. Their advertisements flood the local real estate pages, enticing buyers with promises of "private Florentine court gardens" and inviting them to "live la dolce vita." Bremner sees these developments as a consoling fantasy for the white middle class – an aesthetic escape from a racially split society racked by social and political change and spectacular crime rates. The article she presented in Lagos described how

* Una prima versione parziale di questo saggio era stata presentata al Convegno AISLI tenutosi all'Università di Bologna, dal titolo "Tutta mia la città" (26 Marzo 2009).

¹ I. VLADISLAVIĆ, *The Exploded View*, Johannesburg, Random House, 2004.

² "Meanwhile, in the residential suburbs, old English country houses are giving way to Tuscan-villa town-house complexes ringed by steel gates and barbed wire. At one called Verona we found the developer, the blond and voluble Donna Lee, supervising the finishing touches. Lee appeared to be the South African Tuscan-fantasy poster child. She declared both herself and her husband "mad" about Italy, where they vacation frequently; their cellar is stocked with Italian wines, their garage with her husband's Ferrari. Each villa in Verona has its own name. Lee lives in Villa Bellissima; other customers are relegated to Villa Piccolo."

M. STEINGLASS, *Little Italy*, "Metropolis Magazine", October 2002 (consultabile all'indirizzo: http://www.metropolismag.com/html/content_1002/per/index.html).

Italy had become the preferred metaphor for contemporary South Africans to “pretend to be somewhere else,” to inhabit “an illusion of the historical while freeing ourselves from the burden of having to be agents in it.”³

Lindsay Bremner, docente di architettura all’Università di Witwatersrand, a Johannesburg, e ora alla Temple University di Philadelphia, è stata Presidente del Planning, Urbanization and Environmental Management on the Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council ed è per questo voce autorevole sui cambiamenti che la città ha subito dopo il 1994, anno delle storiche elezioni democratiche in Sudafrica.

Tuttavia l’orizzonte culturale in cui fiorisce il vivace interesse per la metropoli sudafricana in quanto laboratorio urbanistico e architettonico a cielo aperto e, di conseguenza, in quanto laboratorio sociale nell’era del post-apartheid, dipende dalla necessità percepita dalla comunità intellettuale di creare un osservatorio privilegiato sui continui mutamenti di questa metropoli in rapida evoluzione. Un incoraggiamento è giunto anche dal Premio giornalistico Bessie Head: un concorso letterario del *Sunday Times* volto alla promozione del genere del reportage o *non fiction writing* ambientato a Joburg. Così, tra il 2002 e il 2004, prende vita una costellazione di opere su Johannesburg a cominciare dal saggio *Johannesburg: One City, Colliding Worlds* (2004)⁴ proprio di Lindsay Bremner, per continuare con *The Exploded View* (2004) di Ivan Vladislavić, che offriva un ritratto della nuova Johannesburg in un romanzo diviso in quattro prose brevi⁵, per finire con il fondamentale e fondante studio di Achille Mbembe e Sarah Nuttall raccolto nel numero speciale di *Public Culture* (2004), poi pubblicato in un volume dal titolo *Johannesburg: The Elusive Metropolis* (2008).

La città di Johannesburg è luogo d’elezione – quasi un’ossessione – per lo scrittore Ivan Vladislavić, che vi ha dedicato svariate opere, che a loro volta attraversano disparati generi letterari ed artistici. Nella sua più recente produzione post-apartheid, per esempio, vi è *Double Negative. A*

³ *Ibidem*.

⁴ L. BREMNER, *Johannesburg: One City, Colliding Worlds*, Johannesburg, STE Publishers, 2004.

⁵ “In 2005, Vladislavić’s book was excluded from the short list for the country’s major fiction award on the grounds that it ‘was not a novel’ – a view widely contested in public debate around the issue. It was, of course, a critique of the novel form, of the conventional novel structure as a way of capturing contemporary Johannesburg.” S. NUTTALL, *Literary City*, in *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, A. Mbembe and S. Nuttall (eds.), Durham and London, Duke University Press, 2008, pp. 206-208.

Novel (2010), un volume autobiografico che narra del tour fotografico compiuto dall'autore insieme al fotografo David Goldblatt a Johannesburg e che accompagna l'album di fotografie intitolato *TJ. Johannesburg Photographs 1948-2010*. Questa finzione narrativa molto somiglia al precedente *Portrait with Keys: Johannesburg, a city Unlocked* (2006), opera invece di *non-fiction*, sebbene anch'essa incentrata sulla cronaca autobiografica della personale e idiosincratia *flanêrie* dell'autore nelle strade, nei quartieri e nelle zone residenziali periferiche di Johannesburg. Questa sorta di archivio personale e mappatura di una delle più grandi città africane affonda poi le sue radici nella monumentale opera che raccoglie il catalogo della mostra dal titolo *blank___Architecture, apartheid and after* (1999) che Vladislavić aveva curato con Hilton Judin.

Questo macrotesto che tenta di com-prendere la Johannesburg contemporanea nella sua totalità così variegata, diversificata e frammentata include, poi, l'analisi di un più specifico microcosmo proprio nel racconto intitolato "Villa Toscana" tratto da *The Exploded View* del 2004. In questo frammento narrativo, pur legato ad una costellazione di altri racconti, il riferimento all'Italia attrae la nostra attenzione in quanto costitutivo del corredo urbanistico, architettonico, decorativo e abitativo di certe zone nuove di Johannesburg.

"Villa Toscana" di Vladislavić rappresenta la prassi ormai radicata di alcune agenzie immobiliari locali di pubblicizzare nuovi lotti abitativi "vendendo" un'immagine falsata dell'Italia, ma prima ancora si radica in una più generale ri-definizione della nuova Johannesburg:

Johannesburg was re-inventing itself. Like most cities in the country, but more intensely, it had undergone major changes over the previous 10 years [1990-2000]. The end of apartheid, the beginnings of democracy, entry into the global economy and burgeoning neo-liberalism had, in many ways, created a new city. Its streets and office spaces, suburbs and parks, once manicured and controlled, had taken on the character of most cities in the developing world. They were crammed with unregulated informal economic activity – survivalist street trade, small-scale manufacturing, cross border trade. Ethnic enclaves had found their place in the shadows of corporate headquarters. Middleclass residents had secured themselves behind electric fences, guardhouse and patrols. Townships had virtually disappeared from view. The casino economy had taken hold. The city had become more fragmented, more polarized and more diverse than ever before. (Bremner 2004: 18-9)

Da un lato l'esigenza piccolo e medio-borghese di creare isole abitative o residenziali protette (*gated communities*) e dall'altro l'economia dei casinò (*theme park*) sono i poli entro cui si sviluppa la moda "toscaneggiante" in Sudafrica. La progettazione del complesso alberghiero e parco a tema di Montecasino alla periferia nord di Johannesburg ne è un ulteriore esempio. Nato dall'idea di un architetto concettuale che aveva trascorso una vacanza in Toscana e ne era tornato entusiasta:

Montecasino, the Tuscan gambling citadel in the northern suburbs, is an ungainly sprawl from the air. Inside, its authentically fake ornamental landscape wraps us in a fun-filled, never-ending twilight utopia, where the pigeons don't shit and the roofs cast shadows on the sky.

This gamblers' paradise was built in the late 1990s by Sogo Sun, Southern Sun's gaming division, backed by South African Breweries. [...] Ken Rosevear [...] also knew that there was no other casino anywhere in the world in Tuscan theme and thought its "earthy feel" would appeal to South Africans. [...] Montecasino is rated one of the top 10 casinos in the world, outstripping its South African counterparts by far. And Rosevear still flies in regularly to advise on changes to the underwear hanging in its streets and to ensure that the flags draped in Piazza Duomo follow the fortunes of the teams in the Italian soccer league. With people like Rosevear attending to the details of the simulation, our Tuscany is arguably preferable to the real thing. (Bremner 2004: 130)

Che il nome Montecasino non abbia niente a che vedere con Montecassino – né con la Toscana – e che suoni addirittura offensivo ed irrisorio alle orecchie di un italiano con il suo riferimento al casinò, al gioco d'azzardo e all'industria del divertimento è evidente. Achille Mbembe prontamente lo sottolinea: "The Montecasino complex has been [...] named after Monte Cassino, the famous Benedictine monastery destroyed by Allied bombs in World War II."⁶

Il riferimento storico al bombardamento subito dal Monastero rende paradossale lo slittamento del significante, ovvero l'errore nel nome, e riposiziona la località italiana, tristemente famosa per lo scontro tra Nazisti e Alleati, nel contesto spazio-temporale che le compete, teatro per altro del bellissimo film, per quanto contestato, dei fratelli Taviani *La notte*

⁶ A. MBEMBE, *Aesthetics of Superfluity*, in *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, A. Mbembe and S. Nuttall (eds.), Durham and London, Duke University Press, 2008, p. 56. Sull'errore nel nome cfr. "Termini italiani", in *Johannesburg. Street Addresses / Uno stradario*, traduzione e cura di C. Concilio, Torino, Tirrenia Stampatori, 2007, p. 45.

di San Lorenzo (1982), ed ora del bel libro di Helena Janeczek *Le rondini di Montecassino* (2010), in cui trova spazio la cronaca della partecipazione tra gli Alleati del contingente di soldati polacchi e del battaglione maori dalla Nuova Zelanda.

Per tornare alla definizione dell'architetta e urbanista Bremner, i termini da lei usati per definire la falsa Toscana, "authentically fake" e "simulation", richiamano immediatamente la teoria di Jean Baudrillard in *Simulacra and Simulation* (1994)⁷ secondo cui l'attuale produzione di realtà è iperreale: "[Simulation] is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal." (Baudrillard 1994: 1), cioè è reale privo di origine e di realtà, per cui non vale la pena confrontare la copia con l'originale. La copia, in quanto simulazione, a sua volta matrice, modello, miniatura, non rimanda ad alcuna origine reale, ma all'originale si sostituisce, eliminando così il problema dell'autenticità e della conseguente svalutazione della copia. La simulazione in questo caso è un simulacro di secondo grado, poiché se anche non esistono parchi a tema "toscaneggianti" in altri luoghi d'Africa, le riproduzioni di Venezia e del Lago di Como a Las Vegas ne sono il prototipo. Ma qui proprio questa inautenticità fa di Montecasino un luogo interrazziale più che multiculturale e si pone dunque quale nuova frontiera del laboratorio sociale che è Johannesburg:

Montecasino imposes nothing on anyone. It is completely, exuberantly fake. And, as in Las Vegas, it is this fakeness that ensures its egalitarian popularity. Blacks and whites feel equally at home in this reassuringly bogus Tuscany. The price of democracy, it would seem, is inauthenticity.⁸

Achille Mbembe, che riprende tali descrizioni, aggiunge due notazioni personali al discorso su Montecasino, l'una di carattere economico, legata alla sua implicita critica al capitalismo, l'altra di carattere tecnologico, legata all'attualissimo tema della sicurezza:

The venture is owned by Tsogo Sun in partnership with the U.S. gaming giant MGM Grand. [...]
This technology sophistication extends to security. [...] Montecasino has a security force of over hundred personnel. Two reaction vehicles monitor the complex and its surroundings, and regular police vehicles patrol the area. A site is allocated to the police within the premises, and the complex

⁷ J. BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulation* (1981), translated by S.F. Glaser, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.

⁸ M. STEINGLASS, *op. cit.*

subsidizes a wide range of police equipment. Access to the casino is controlled and guarded twenty four-hours a day⁹. (Mbembe 2008: 57)

Da tali considerazioni Mbembe trae due conseguenze. Montecasino è parte di un processo di proliferazione della “superfluità” che da un lato eredita e potenzia le vecchie strutture segreganti dell’apartheid (le tecnologie e le forze del controllo e della sicurezza) dall’altro partecipa della compressione artificiosa dello spazio-tempo, tipica della modernità globalizzante e capitalista (la spettacolarizzazione del potere del capitale seppur attraverso una slogatura temporale e geografica).¹⁰

Sulla scia di questo popolare precedente, nelle periferie residenziali a nord di Johannesburg si è sviluppata una retorica della toscanità che ha poco o nulla a che vedere con l’estetica medievale e rinascimentale italiana. Più che di un paesaggio italiano (*landscape*) si tratta di una via di fuga fantastica (*aesthetic escape*) dalla drammatica e ancora violenta realtà quotidiana di Johannesburg. Se è vero che “South Africa, [is] a country where architecture and urban planning are inextricably connected with politics and culture.” (Vladislavić 1999: intr. 5) lo stesso vale per la Johannesburg di oggi, dove *gated communities* e *theme parks* hanno una precisa funzione:

Their priority is competing with each other for as much of the internationally circulating capital, goods and labour as they can. To do so, they not only have to offer a good climate for business.

They also have to display a lifestyle that appeals to the workers of international corporations – the highly mobile, highly paid, conspicuously consuming, post-industrial professional. (Bremner 2004: 120)

Dunque “Villa Toscana” di Vladislavić mostra come la retorica della “toscanità”, dell’“utopia italiana”, nasconda in realtà l’estetica della separatezza, l’architettura della “fortezza” e l’etica della sicurezza individualistica, così tipiche della storia passata e presente del Sudafrica. Così Vladislavić e Bremner descrivono questi ideali consolidati e frutto di un vecchio e scomodo retaggio, particolarmente se associato dall’idea di casa (“home”):

Villa Toscana lies on a sloping ridge beside the freeway, a little prefabricated Italy in the veld, resting on a firebreak of red earth like a toy town on

⁹ A. MBEMBE, *Aesthetics of Superfluity*, in *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, S. Nuttall and A. Mbembe (eds.), Durham and London, Duke University Press, 2008.

¹⁰ *Ivi*, p. 54 e segg.

a picnic blanket. It makes everything around – the corrugated-iron roofs of the old farmhouses on the neighbouring plots, the doddering windmills, the bluegums – look out of place. (Vladislavić 2004: 3)

Framed by conditions of insecurity, fear, migration and an increasing sense of “not-at-homeness”, the complex problematic of dwelling in the contemporary city became apparent – the appropriation of space by the city’s homeless and immigrant populations, the security enclaves, the burgeoning “Tuscan” landscape of the northern suburbs, the sprawling informal settlements wrapping its periphery. (Bremner 2004: 20)

Il *veld* connota la vegetazione come tipicamente sudafricana, i tetti di lamiera ondulata e gli eucalipti sono altrettanti luoghi comuni di tanta letteratura ambientata a Johannesburg. Eppure, a sorpresa, tutto questo appare fuori luogo accanto alla Little Italy giocattolo, prefabbricata e quasi miniaturizzata nella vastità del paesaggio.

Con ironia reiterata, Vladislavić immerge il protagonista in una possibile Toscana, dai confini invalicabili, e lo sottopone a sofisticati sistemi di sicurezza: “This was his fifth trip to Tuscany” (3); “It was the questionnaire that had brought him to Tuscany in the first place.” (6) Proprio il tema della sicurezza permette di assimilare Villa Toscana e Montecasino ed è, come sostiene Mbembe, prova di una preoccupante continuità nella ghettizzazione tra apartheid e post-apartheid.

Dal punto di vista letterario, uno dei sottotesti o intertesti su cui è costruita la narrazione di “Villa Toscana”, proprio a causa di quella inautenticità di cui si è parlato in precedenza, è *Alice in Wonderland*, il famoso classico di Lewis Carroll e, in modo contrappuntistico, seppur meno sviluppato i *Gulliver’s Travels* di Jonathan Swift¹¹. Dunque il setting italianeggiante lascia ben presto spazio ad una trama che attinge alla tradizione letteraria britannica.

“A little prefabricated Italy”, “a toy town”: la miniaturizzazione del villaggio italiano allude al falso della copia e all’inautentico e lo traduce immediatamente in luogo fantastico, come il regno di Wonderland. Durante il viaggio in auto per arrivarci, il protagonista, Budlender, s’imbatte in un venditore ambulante che, fermo ad un semaforo, infila attraverso il

¹¹ Il riferimento intertestuale portante, tuttavia, è a *Romeo and Juliet* di Shakespeare, come ho tentato di dimostrare nel saggio *Romeo and Juliet at Villa Toscana, South Africa. A post-apartheid and postmodern ludic rewriting by Ivan Vladislavić*, presentato al Convegno internazionale “After Writing Back”, tenutosi all’Università di Bergamo (13-15 Ottobre 2009), e in corso di pubblicazione.

finestrino una marionetta a forma di uccello che fa le linguacce. Il realistico accenno all'economia informale, che dilaga non solo a Johannesburg ma in tutte le metropoli del mondo, diviene il segnale di un mondo matto e irriverente, principio di un viaggio verso l'irrealtà.

Budlender ama le statistiche; esse nutrono il suo lavoro quotidiano, ed egli traduce tutto in numeri e percentuali mentre giocherella con la sua calcolatrice tascabile. Un po' come il coniglio bianco che induce Alice a seguirlo nel sottosuolo a causa della sua ossessione di essere in ritardo e del suo continuo e buffo consultare l'orologio. Bloccato all'ingresso da una guardia giurata che non apre il pesante portone per farlo passare a causa della sua targa non denunciata in modo corretto¹², Budlender nota che l'uomo usa una matita con tre teste canine, coperte da un ciuffo arancione, con in tutto sei paia di orecchie, e nasi di gomma per cancellare. Un'altra strana creatura degna del mondo di Alice.

Budlender si esprime per *nonsense* ("Name of the company? Nitpickers. Reason for visit: Nits to pick. A little game he played with the security industry" p. 7) e *riddles* ("Was he a Nigerian?"; "Why did they call them 'units'?") e usa termini colloquiali o gergali che a tutti gli effetti costituiscono dei neologismi, come ad esempio *curio-sellers*. Anche questo uso sperimentale del linguaggio richiama il classico inglese.

Altra chiara ed esplicita allusione ad Alice si trova nella descrizione della recinzione invalicabile che fa di Villa Toscana una fortezza inespugnabile:

Things were either too big or too small. In the door of the guardhouse was a keyhole so enormous he could have put his fist through it, and just below it the brass disc of a conventional and presumably functional Yale lock. (p. 9)

Il riferimento è alla chiave dorata che Alice non riesce a prendere dal tavolo, quando ormai è rimpicciolita, e che le serve per aprire la minuscola porta che la condurrà in giardino.

Una volta entrato nel mondo magico di Villa Toscana, dove lo attende la protagonista femminile del racconto, la donna che deve rispondere

¹² La presenza della guardia giurata, come dimostrano altri scritti di Vladislavić, è un'icona dell'apartheid come del post-apartheid e ci riporta, per così dire, con i piedi per terra, nella piena attualità della vita di Johannesburg, fatta di sistemi di sicurezza, filo spinato, telecamere e cancelli controllati a distanza. Cfr. I. VLADISLAVIĆ, *Johannesburg. Street Addresses / Uno stradario* (2006), traduzione e cura di C. Concilio, Torino, Tirrenia Stampatori, pp.58-61.

al censimento campione, Iris per l'appunto “appeared, magically, through an entrance concealed by an angle of the wall”; Budlender è guidato da cartelli che indicano l'Unità 24, “Signposts of ceramic tile pointed the way to Unit 24”, e il mondo racchiuso dietro la cancellata d'ingresso e tra le mura invalicabili è altrettanto miniaturizzato, segnalato e dimensionato in modo strano, proprio come il mondo di Alice che reca etichette sugli oggetti e cartelli o indicazioni fuorvianti:

There were arches to either side with signs pointing to Units 23 and 25, there were lanterns made of black iron blistered yellow glass, and frivolous crowds of poppies in the window boxes. In the glass of the kitchen window he saw a stained-glass motif of a sunflower, and behind it on the sill above the kitchen sink, like an improbably bright and solid echo, another sunflower, which might be real or made of silk or paper, in a blue vase. (Vladislavić 2004: 12)

L'aggettivo “frivolous” e l'avverbio “improbably” sottolineano la leziosità e l'artificiosità delle decorazioni. Infine il sostantivo “echo” rimanda alla copia di un originale e nuovamente evidenzia gli elementi di finzione presenti in questo mondo finto-italiano, dove i nomi delle strade sono: Via Veneto, Piazza de Siena e Monte Aperto. Inoltre, lo studioso Stefan Helgesson ha letto questo racconto e i tre successivi come una struttura rizomatica secondo la ben nota definizione di Deleuze and Guattari, ed ha affermato che l'opera è ricca di riferimenti nostalgici ad una struttura arborea¹³. Il costante richiamo ai fiori in questo primo racconto rimanda proprio alla mancanza di arborescenza, dovuta al fatto che tali infiorescenze sono tutte artificiali, artificiose e artefatte, sono solo simulacri, copie di un reale infinitamente differito – un girasole finto, che sembra vero – o addirittura dislocato altrove – un'Italia solo evocata da toponimi e molto diversa da quella vera.

Budlender si trova, poi, in un regno dalle dimensioni sbagliate. L'unità abitativa di Iris sembra sottodimensionata rispetto alle esigenze reali:

The rooms in Villa Toscana were small, square and white. The furniture, sparse and spindly though it was, seemed too large. He had the unsettling impression that he strayed onto a page in a book, one of those picture books that were more interesting to adults than the children they had apparently been written for. He had lost all sense of proportion. He stood

¹³ S. HELGESSON, Johannesburg as Africa, “Scrutiny2”, Special Issue on Ivan Vladislavić, G Gaylard and M. Titlestad (eds.), 11(2); 2006, Unisa Press: 27-35.

up, half expecting that he would have to stoop, and raised his hand above his head, measuring the distance between his outstretched fingertips and the ceiling. At least a meter. Probably, there were municipal regulations. Why did it seem so low? (Vladislavić 2004: 12)

Qui il riferimento al libro per bambini che in realtà affascina gli adulti potrebbe proprio indicare *Alice in Wonderland*, un libro complesso per la ricchezza di riferimenti a giochi matematici scacchistici e linguistici, oltre che per la non troppo velata ironia verso la corte inglese. Il senso di gigantismo provato da Budlender in questa sorta di casa di bambola lo rende sia simile a Gulliver a Lilliput, sia ad Alice, il cui corpo cresce e rimpicciolisce a dismisura rispetto agli spazi ristretti della tana del coniglio.

Al culmine di questa scena che introduce anche il lettore nel mondo degli interni di Villa Toscana vi è la cerimonia del caffè, degno sostituto del “Mad tea-party” con il Cappellaio Matto e la Lepre Marzolina: “She brought the coffee in white mugs with blue stripes and sat beside him on the white sofa.” (12) Le tazze con le strisce blu colpiscono l’attenzione di Budlender anche durante una ulteriore visita alla donna per la compilazione del modulo: “They drank coffee out of the mugs while she glanced over the form. What is it about horizontal stripes of a certain proportion that seems French? Is it those jerseys worn by sailors? Or are the jerseys themselves repeating a pattern?” (27)

Altro particolare che disturba Budlender sono le mani troppo grandi di Iris: “Her hands were large and long, almost rowboned, her fingernails broad and flat, and slightly hooked at the ends.” (13) Un po’ come per i personaggi incontrati da Alice, anche Iris non viene ritratta interamente, ma a pezzi: “Her hands were out of sight, severed at the wrist by the bottom of the screen.” (44) Alcuni particolari del suo corpo assumono proporzioni diverse sotto lo sguardo indagatore dell’ospite, ma l’effetto, come nel libro di Carroll, è ora telescopico ora microscopico. Per esempio le dimensioni lillipuziane dei suoi cosmetici attraggono l’attenzione di Budlender:

[...] a little Manhattan of perfume bottles. There were bottles of every shape and size, crystal and smoked, corseted and shoulder-padded, pinched into feminine shapes or squarely masculine. [...] Dozens of miniatures, which he supposed were samples. (Vladislavić 2004: 38)

Non solo Budlender si sente un gigante nella casa in miniatura, ma anche Iris cambia dimensioni. La sua metamorfosi è dovuta al fatto di

essere un'annunciatrice televisiva, e la sua figura rimpicciolisce, oppure ancora una volta si dimezza, quando appare allo schermo. Iris, come Alice, oltrepassa la superficie dello specchio/schermo ed entra nel mondo di finzione della televisione dove accadono cose strane: "in some public-service advert for abused animals, he thought he saw Iris in dungarees and rubber gloves clutching an oil-soaked penguin, but she came and went in an instant." (23)

Stranamente, sebbene non nell'economia del parallelismo con Alice, in televisione Iris parla una lingua incomprensibile a Budlender, il quale spesso preferisce eliminare l'audio e guardare solo l'immagine della donna, il cui volto si distende e s'indurisce "softening", "hardening" (25) a seconda del profilo mostrato. Movimento, questo, di andata e ritorno, che ricorda un po' il gatto del Cheshire nell'opera di Carroll, rafforzato anche dalle improvvise sparizioni e apparizioni ("beamed and disappeared") della donna negli spot pubblicitari, con il suo sorriso sdegnoso o enigmatico: "There was something in her expression that was close to disdain" (25); "The smile never left her lips for a moment, she spoke through it, like an actor speaking through a mash." (44)

Lavorando al questionario, le domande stampate sembrano via via più assurde, tanto quanto quelle indirizzate ad Alice dai vari e stravaganti personaggi e animali che incontra lungo il suo cammino. Come Alice a Wonderland, Budlender si perde a Villa Toscana, come in un labirinto di repliche di unità abitative e strade tutte identiche:

In his rush to get out of Tuscany, he took the wrong turn and got lost. At first, he was irritated. Not just with himself for his carelessness, but with the whole ridiculous lifestyle that surrounded him, with its repetitions, its mass-produced effects, its formulaic individuality. [...] He went round the complex for three quarters of an hour. Once, a security guard on a bicycle stared at him suspiciously, but he gave him a cheerful wave that set his mind at ease. Twice, he passed the ceramic signposts pointing the way to Unit 24. Twilight sifted down, and the lights started coming on in the windows. When he saw the sign pointing to Unit 24 for the third time, he turned into Viale Pretoriano and coasted past her home. The lights were on in the kitchen now, causing the yellow sunflower to bloom again with its face turned to the world, even as the sun went down over the rooftops. [...] In a distant corner of the complex, on the loop of road containing Units 71 to 84, he came to a map on a board and used it to find his way back to the gates. (Vladislavić 2004: 32)

L'innamoramento di Budlender, poi, viene paragonato indirettamente alla caduta di Alice nella tana del coniglio, come in un sogno: "Falling in love? Falling? He had plunged off the head of himself. Night after night, when he lay down to sleep, he repeated the false step and plummeted." (32) Il racconto si conclude con un finale degno del postmoderno, così come lo interpreta De Certeau¹⁴, con Budlender che s'immagina, sogna, di cadere volando tra altissimi grattacieli come se Alice si fosse trasferita appunto in una giungla urbana del XXI secolo.

È evidente allora come la Toscana non sia altro che una Wonderland e luogo di un impossibile romance: "Everything about her made him think of Italy and the ocean. It was Tuscany, it was the sadly unconvincing atmosphere of Tuscany in which she had chosen to live" (33); e ancora:

Villa Toscana, seen from the N3 as he drove back to the office, was less convincing than ever. You might have thought it was made of cardboard and paper, as if the building contractor had taken the architect's model too literally. The stand of bluegums on the plot next door looked like shabby old men, irritable and disapproving. (Vladislavić 2004: 45)

Tutto di Villa Toscana appare fuori luogo alla fine; una volta lasciata alle spalle riprende la sua reale dimensione di sobborgo privilegiato e chiuso, impenetrabile, disconnesso dal resto della città, raggiungibile solo percorrendo una sorta di tangenziale a corsie multiple. Allo stesso modo, Iris è disconnessa da Budlender, due fiori veri, ma incompatibili: ciò che li separa è prima il cancello controllato dalla guardia ("he noticed that the guard had acquired a stick with a carved handle: a creature with many heads, an enormous version of the idol on the end of his pen, glowering in every direction" 45), poi lo schermo televisivo ("How strange it is, he thought, that the continuity people, that they especially, should lead such discontinuous lives" 44), infine la realtà urbanistica e architettonica della nuova Johannesburg che separa non più bianchi e neri, bensì il privato ("interiors") dal pubblico, uomini e donne appartenenti a classi sociali diverse, a professioni diverse, a quartieri diversi.

Sollecitata da Achille Mbembe, l'urbanista Sarah Calburn definisce aree come Villa Toscana come "repetitive fortified enclaves", inoltre, afferma durante un'intervista: "It seems obvious to me, as a spatial practitioner, that South African urban planning still acts largely to maintain our

¹⁴ M. DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life* (1974), translated by S. Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988.

deep social divides, in the process rendering them increasingly irreparable.” Calburn sottolinea l’elemento di privatizzazione e la mancanza di spazi connettivi pubblici, strade, marciapiedi, piazze vivibili e condivisibili, luoghi d’incontro e di socialità.¹⁵

Se alla fine del racconto di Lewis Carroll il fatto di aver sognato Wonderland era infine rassicurante sia per la protagonista sia per il pubblico vittoriano; per Budlender e per il lettore di Letteratura sudafricana l’incubo della caduta libera è percepito quale unica dimensione dell’attualissima tragedia dell’incomunicabilità, sospesa tra realtà e finzione. Come i fiori della Regina di *Through the Looking Glass*, decapitati o ridipinti per capriccio, spiccano dopo tutto a Villa Toscana i fiori finti: “In the blue vase on the window sill there were tulips, shame-faced and round-shouldered. The sunflower must have been real after all.” (Vladislavić 2004: 40)

Bibliografia

- J. BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulation* (1981), translated by S.F. Glaser, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- L. BREMNER, *Johannesburg. One City, Colliding Worlds*, Johannesburg, STE Publishers, 2004.
- M. DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life* (1974), translated by S. Rendall, Berkeley, University of California Press, 1988.
- G. GAYLARD and M. TITLESTAD (eds.), *Special Issue: Ivan Vladislavić, “Scrutiny2”*, 11(2), 2006.
- A. MBEMBE and S. NUTTALL (eds.), *Johannesburg. The Elusive Metropolis*, Durham and London, Duker University Press, 2008.
- and L. ALLEN (eds.), “The Johannesburg Salon”, 3, 2010.
- M. STEINGLASS, *Little Italy*, “Metropolis Magazine”, October 2002.
- I. VLADISLAVIĆ, *Double Exposure*, Roma, Contrasto, 2010.

¹⁵ S. CALBURN and A. MBEMBE, *Design in Motion? Urban design and the post-apartheid city*, in L. Allen and A. Mbembe (eds.), “The Johannesburg Salon”, 3, 2010: 65-69. (consultabile all’indirizzo: http://www.jwtc.org.za/resources/docs/salon-volume-3/salon_volume3_full.pdf).

- , *Johannesburg Street Addresses / Uno stradario*, traduzione e cura di C. Concilio, Torino, Tirrenia Stampatori, 2007.
- , *Portrait With Keys. The City of Johannesburg Unlocked*, London, Portobello Books, 2006.
- , *The Exploded View*, Johannesburg, Random House, 2004.

“WE PUSHED ASIDE THE FLOWERS
TO SEE THE CANNON”:

POLITICA, NATURA E ARTE
IN *RECOLLECTIONS OF THE VATICAN*
DI MARGARET FULLER

Sonia Di Loreto

Sulla scia di molti suoi predecessori e contemporanei, Margaret Fuller, in uno dei suoi ultimi scritti dall'Italia, *Recollections of the Vatican* (pubblicato sulla rivista americana “The United States Magazine, and Democratic Review” nel luglio 1850) scelse di trattare l'arte, e più precisamente scelse di ricordare il Vaticano, mostrandolo però attraverso una prospettiva attenta alle vicende storiche e politiche contemporanee. Nel saggio della scrittrice americana, infatti, il Vaticano non rimane solo il centro del culto cattolico e depositario di alcune delle maggiori raccolte d'arte di Roma, ma viene contemplato nella sua complessità simbolica e politica. Attraverso l'introduzione di forti immagini politiche contemporanee, nel bel mezzo dei luoghi d'arte e di piacere estetico per eccellenza (giardini e raccolte museali), Fuller utilizza il discorso convenzionale sull'arte italiana, per trasferire l'attenzione verso una profondità storica composita, fatta di varie fasi, diversa da quel passato artistico indefinito, spesso evocato dai viaggiatori stranieri in Italia. Fuller infatti introduce un passato prossimo appena conclusosi, quello che aveva visto la sconfitta dei repubblicani romani.

Margaret Fuller, scrittrice americana, fondatrice con Ralph Waldo Emerson della rivista trascendentalista “Dial”, da sempre attenta alle questioni sociali, e una delle prime negli Stati Uniti ad analizzare la condizione femminile nel suo *Woman in the Nineteenth Century* (1845), quando venne in Europa nel 1847, per compiere quel *grand tour* che aveva dovuto rimandare anni prima, decise di fermarsi in Italia, e approfondire la conoscenza di un paese che la interessava e incuriosiva. Mentre i suoi compagni di viaggio Marcus e Rebecca Spring proseguivano per la Germania per poi tornare in patria, Margaret Fuller preferì restare a Roma, per ragioni di ordine personale e di interesse politico. Grazie all'accordo preso

con il giornale per cui scriveva a New York, il “New York Tribune” di Horace Greeley, Fuller dall’Europa avrebbe contribuito come corrispondente estera, avendo così delle ragioni ulteriori per mettere a frutto le sue qualità di osservatrice e critica della società. Come è noto, quelli sono anni tumultuosi non solo per l’Europa in generale, ma anche per l’Italia, che viene attraversata da desideri, speranze e esperimenti di indipendenza. Lo spirito repubblicano di Fuller si sente chiamato in causa da quello che la scrittrice e giornalista vede accadere in Italia, come lei stessa spiega nella primavera del 1848 ai suoi lettori americani:

Hoping this era, I remain at present here. –Should my hopes be dashed to the ground, it will not change my faith, but the struggle for its manifestation is to me of vital interest. My friends write to urge my return; they talk of our country as the land of the Future. It is so, but that spirit which made it all it is of value in my eyes, which gave all of hope with which I can sympathize for that Future, is more alive here than in America. My country is at present spoiled by prosperity, stupid with the lust of gain, soiled by crime in its willing perpetuation of Slavery, shamed by an unjust war [...]. In Europe, amid the teachings of adversity a nobler spirit is struggling – a spirit which cheers and animates mine. I hear earnest words of pure faith and love. I see deeds of brotherhood. This is what makes my America.¹

Insistendo che quello che accade in Europa rappresenta la manifestazione migliore delle origini repubblicane dell’America, paese al quale non risparmia critiche, per la presenza della schiavitù e per la guerra al Messico, Fuller dichiara che il “nobler spirit” che attraversa l’Europa richiama il proprio. Per questa ragione la scrittrice sceglie di passare il periodo dei moti risorgimentali e dell’esperimento della Repubblica Romana (febbraio-giugno 1849) fra coloro che combattono in prima persona. Dal 1847 al 1850, attraverso i suoi articoli sul periodico di New York, si impegna come testimone e storica per cercare di spiegare ai suoi concittadini americani le complesse vicende di una nazione alla ricerca di unità e indipendenza. Anche grazie alla sua relazione con Giovanni Ossoli, appartenente ad una della famiglie della piccola nobiltà romana e di ferma

¹ M. FULLER, *Noble Sentiment and the Loss of the Pope*, in “*These Sad but Glorious Days.*” *Dispatches from Europe, 1846-1850*, a cura di Larry J. Reynolds and Susan Belasco Smith, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 230. Originariamente pubblicato come *Things and Thoughts in Europe*. No. XXIV, in “New York Tribune”, 15 giugno 1848, pp. 1-15.

convinzione repubblica, e che prese parte alla difesa di Roma durante i mesi della Repubblica Romana, Fuller era in grado di comprendere e di condividere le aspirazioni di una parte dei militanti ed esuli che erano propugnatori di cambiamento nella penisola italiana.

Già da quando aveva incontrato Giuseppe Mazzini a Londra, Fuller era rimasta colpita dalle convinzioni dell'esule italiano, e in seguito, durante il suo viaggio in Italia, attraverso i contatti e le amicizie che aveva stabilito con i patrioti lombardi e con il lungo soggiorno a Roma, Fuller era entrata a far parte di un gruppo cosmopolita composto da esuli, patrioti e intellettuali, tutti interessati a favorire in vari modi i processi di cambiamento politico. Durante i pochi mesi in cui Pio IX fuggì da Roma, quando il tentativo di governo repubblicano vide il ritorno di Giuseppe Mazzini, Fuller soggiornò fra Rieti e Roma, prendendosi cura di suo figlio, rimanendo in contatto con coloro che erano a difendere la città, e raccogliendo appunti per un manoscritto che non venne mai pubblicato, una *History of the Late Italian Revolutions*. In quei mesi la scrittrice continuava a mandare i suoi articoli a New York, narrando le alterne vicende nello stato Vaticano, fino a quando, dopo la sconfitta dell'esperienza repubblicana, e l'invasione di Roma da parte dei Francesi, con la sua famiglia si trovò a dover riparare prima in Umbria e poi a Firenze. Se la corrispondenza privata di questo periodo, come quella pubblica, sono state spesso oggetto di attenzione critica, l'ultimo articolo pubblicato da Fuller è stato pressoché trascurato dagli studiosi, forse toccati maggiormente dalla tragica fine dell'autrice. Infatti, proprio quando il suo *Recollections of the Vatican* appariva sul periodico "The United Magazine, and Democratic Review", nel luglio 1850, Margaret Fuller, con Giovanni Ossoli e il loro figlio Angelino, il 19 luglio 1850 non sopravviveva al naufragio della nave che la stava riportando negli Stati Uniti.

In quello che segue vorrei offrire delle riflessioni su questo articolo, che pur rimanendo nella tradizione degli scritti di autori stranieri sui tesori artistici italiani,² introduce delle interessanti varianti, poiché intreccia in

² Sono naturalmente molti gli studi sui rapporti fra l'arte in Italia e gli autori americani. Tra gli altri si vedano: W. VANCE, *America's Rome*. Vol. 1 *Classical Rome*, Vol. 2 *Catholic and Contemporary Rome*, New Haven, Yale University Press, 1989; A. MARIANI, *Il sorriso del fauno: la scultura classica in Hawthorne, Melville e James*, Chieti, Solfanelli, 1992; L. BUONOMO, *Backward Glances: Exploring Italy, Reinterpreting America, 1831-1866*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1996; *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy*, a cura di Robert K. Martin e Leland S. Person, Iowa City, University of Iowa Press, 2002; A. DE BIASIO, *Romanzi e musei: Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006.

modo esplicito le glorie artistiche classiche con le recenti vicende politiche. Già in precedenza Fuller si era occupata di arti visive, e soprattutto nell'articolo *A Record of Impressions Produced by the Exhibition of Mr. Allston's Pictures in the Summer of 1839*³ pubblicato sulla rivista trascendentalista "Dial" nel 1840, aveva trattato di pittura, stabilendo dei criteri di valutazione artistica e utilizzando le definizioni del sublime e il bello. Proprio in occasione della mostra dei quadri di colui che veniva considerato l'unico artista americano romantico di fama internazionale, Fuller aveva studiato i maestri italiani, trovando nei dipinti del rinascimento quell'armonia di divino e umano così importante per i trascendentalisti.⁴ Se durante il suo impegno come giornalista e responsabile della sezione culturale del "New York Tribune" Fuller aveva mantenuto vivo l'interesse per l'arte, una volta in Italia la scrittrice ha modo di osservare non più le copie, ma gli originali delle opere che aveva studiato.

Questo incontro ravvicinato con l'arte in Italia la rende però molto cauta. In uno degli articoli per il "New York Tribune", scritto da Roma nel maggio del 1847, con la premessa che "Italy is beautiful, worthy to be loved and embraced, not talked about",⁵ Fuller tratta dell'arte attraverso la descrizione degli studi degli artisti anglosassoni e americani presenti a Roma, mantenendo una distanza discreta verso le opere d'arte italiane, con pochi accenni critici su Domenichino, Tiziano, Raffaello, Michelangelo, non volendo scadere in quello che definisce "ordinary cant of connoisseurship".⁶ Fuller detesta infatti la superficialità con cui spesso i suoi contemporanei si avvicinano alla produzione artistica classica, criticando loro la mancanza di una reale vicinanza, che impedisce una analisi originale delle opere. Inoltre, come sostiene Brigitte Bailey, molti turisti americani descrivevano l'Italia come un luogo puramente estetico, al di fuori della dimensione storica e per lo più femminilizzato.⁷

³ M. FULLER, *A Record of Impressions Produced by the Exhibition of Mr. Allston's Pictures in the Summer of 1839*, in "Dial", I (July 1840), pp. 73-83.

⁴ Si veda C. CAPPER, *Margaret Fuller. An American Romantic Life. The Private Years*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 258.

⁵ M. FULLER, *Art, Politics, and the Hope of Rome*, in "These Sad but Glorious Days." *Dispatches from Europe, 1846-1850*, a cura di Larry J. Reynolds and Susan Belasco Smith, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 131. Originariamente pubblicato come *Things and Thoughts in Europe. No. XIV*, in "New York Tribune", 13 luglio 1847, pp. 1: 1-3.

⁶ Ivi, p. 135.

⁷ Si veda B. BAILEY, *The Protected Witness: Cole, Cooper and the Tourist's View of the Italian Landscape*, in AA.VV. *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*, a cura di David C. Miller, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 92-111.

Fuller, al contrario, consapevole della complessità storica e culturale, notava come fosse difficile parlare dell'Italia e affermare di conoscerla. Nello stesso articolo in cui tratta di arte, Fuller afferma:

Yet I find that it is quite out of the question to know Italy; to say anything of her that is full and sweet, and residence in the districts untouched by the scorch and dust of foreign invasion, (the invasion of the dilettanti I mean,) and without an intimacy of feeling, an abandonment to the spirit of the place, impossible to most Americans; they retain too much of their English blood; and the traveling English, as a tribe, seem to me the most unseeing of all possible animals.⁸

Le invasioni a cui accenna Fuller in questo brano sono quelle dei dilettanti stranieri, troppo superficiali e concentrati su se stessi per conoscere l'Italia. Seguendo una certa tradizione romantica, Fuller crede che, come per ogni reale contatto, per ogni ricerca epistemologica, anche per apprezzare l'Italia debba esserci una corrispondenza di sentimenti e una intimità con lo spirito del luogo, a costo di tralasciare le nazionalità specifiche: gli americani, secondo l'autrice, trattengono troppo della loro essenza anglosassone per abbandonarsi allo spirito del luogo. Anche nell'articolo sul Vaticano scritto anni dopo, la questione dei turisti e, di conseguenza, le differenze per chi rimane distante e chi partecipa, torna ad occupare i pensieri dell'autrice.

Come accennato in precedenza, l'ultimo articolo pubblicato da Margaret Fuller, appare sulla rivista americana "United Magazine and Democratic Review". Questo periodico, che aveva iniziato a pubblicare nel 1837, era un importante veicolo di diffusione e discussione non solo politica, ma anche letteraria, poiché spesso ospitava fra le sue pagine autori come Nathaniel Hawthorne, H. D. Thoreau, Walt Whitman. Attenta alle vicende europee, la "Democratic Review" nel decennio 1840-50 aveva in qualche modo sostenuto una visione dicotomica della penisola italiana:⁹ se da un lato infatti politicamente appoggiava il movimento mazziniano della Giovine Italia (questa rivista era una delle espressioni del movimen-

⁸ M. FULLER, *Art, Politics, and the Hope of Rome*, in "These Sad but Glorious Days." *Dispatches from Europe, 1846-1850*, a cura di Larry J. Reynolds and Susan Belasco Smith, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 132. Originariamente pubblicato come *Things and Thoughts in Europe. No. XIV*, in "New York Tribune", 13 luglio 1847, pp. 1: 1-3.

⁹ Si veda B. BAILEY, *Representing Italy: Fuller, History Painting, and the Popular Press*, in AA. VV. *Margaret Fuller's Cultural Critique. Her Age and Legacy*, a cura di Fritz Fleischmann, New York, Peter Lang, 2000, p. 231.

to Young America) come nell'articolo *The Revolutionary Secret Societies of Modern Italy*¹⁰, dall'altro presentava delle raffigurazioni turistiche marcate dalla cifra del pittoresco, come nel contributo intitolato *A Day in Pisa*¹¹.

Margaret Fuller, dal suo esilio di Firenze, in un periodo segnato oltre che dalle sconfitte politiche, anche da incertezze finanziarie e scelte difficili per il futuro, si volge a riflettere sul passato romano e sceglie di scrivere il suo *Recollections of the Vatican* incentrandolo su un luogo altamente simbolico e significativo. Se nella descrizione dell'euforia dei primi giorni della Repubblica Romana Fuller tende a presentare questo momento attraverso tre modalità di spettatori, quelle convenzionali del turista inglese e dell'artista americano, oltre alla sua personale,¹² in questo articolo lei rimane l'unica focalizzazione. I ricordi quindi sono prettamente personali, e il testo inizia con la dichiarazione delle sue preferenze rispetto a vari luoghi romani:

No recollections of my Roman life are more satisfactory than those of hours spent at the Vatican. True, I never appropriated, even by a glance, the millionth part of the treasures hoarded there; hardly began on any subject, the studies invariably suggested by these visits, and necessary to turn them to high profit. Still, the fact that I never strained for anything, did not abuse my power of attention, but patiently contented myself with what I would carry away, as the bird does with his two or three seeds picked up from the full field, leaves all I do retain free from alloy.¹³

Quello che l'autrice porta con sé è solo una parte di quello che viene offerto da questo spazio, tuttavia rimane all'interno della sua naturale capacità di osservazione, in una sorta di continuità estetica. Subito dopo, però, Fuller afferma che il termine più appropriato quando si pensa al Vaticano è "exhilarate", come se i sentimenti e le reazioni emotive siano in eccedenza rispetto a quello che si osserva:

¹⁰ *The Revolutionary Secret Societies of Modern Italy* in "United Magazine and Democratic Review", IX, 39 (1841), pp. 260-276.

¹¹ W. M.G., *A Day in Pisa* in "United Magazine and Democratic Review", VII, 85 (1845), pp. 112-115.

¹² Si veda B. BAILEY, *Representing Italy: Fuller, History Painting, and the Popular Press*, in AA. VV. *Margaret Fuller's Cultural Critique. Her Age and Legacy*, a cura di Fritz Fleischmann, New York, Peter Lang, 2000, p. 229.

¹³ M. FULLER, *Recollections of the Vatican*, in "United Magazine and Democratic Review", XXVII, 145 (July 1850), p. 64. L'articolo è firmato "✱", con il tipico asterisco che contraddistingueva Margaret Fuller e nell'indice del numero l'articolo viene attribuito a "Countess Ossoli".

Exhilarate is the word that most naturally occurs in thinking of the Vatican. Some may be saddened at the sight of so many magnificent wrecks: thinking how much more has been lost than saved; but the destiny of man seems to me grander, seeing that it could afford to let such wonders perish, and only leave enough for us to guess at them by.¹⁴

Immediatamente Fuller connette gli oggetti contenuti nel Vaticano (“magnificent wrecks”) con il destino dell’umanità, operando quindi non solo un collegamento con la traiettoria della storia, ma evocando anche i più recenti eventi. Quando infatti afferma che “the destiny of man seems to me grander”, e che proprio la presenza di tali vestigia garantisce una grandezza in proporzione maggiore, Fuller sembra volgere anche uno sguardo di speranza verso il futuro, poiché l’arco temporale del destino non si ferma al presente. Dopo questo inizio fatto di ricordi e di considerazioni astratte, Fuller avverte il lettore che non tratterà di San Pietro e della sua piazza, ma volgerà la sua attenzione verso i giardini, perché, sostiene:

Gardens are nowhere so delightful as in Rome, where they so highly and tenderly relieve the solemnity, and often oppressive sense of the past. I like the vineyard, and great vegetable gardens which stray and lap so negligently over the great heroic rites, or dress the tombs of imperial monsters with associations of pains-taking, gentle, domestic life. And I like the little garden behind the sculptor’s studio, where fresh roses and myrtles relieve your eye, after the cold marbles.

I giardini riconducono la natura e la dimensione domestica all’interno della sfera eroica e sulle tombe degli “imperial monsters”. L’oppressiva presenza del passato è quindi alleviata dalla natura: nello spazio evocato da Fuller natura e storia si trovano intrecciate, e infatti, subito dopo aver raffigurato delle immagini positive e domestiche, l’autrice introduce un altro elemento, molto più vicino e discordante:

And I liked the gardens of the Orsini Palace, with broken, half-dried fountains, and walks wild as those left here and there for the girls and boys in our New Englands villages, and tall nodding cypresses. I liked these till they were watered with the blood of the brave; but now, if one climbs the Janiculine, ‘tis another world.¹⁵

Il sangue di coloro che difendevano la Repubblica Romana dall’asse-

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

dio francese è stato versato proprio nei luoghi da lei descritti e quasi come un *memento mori* nella tradizione arcadica, introduce non solo la nozione esistenziale della morte, ma la portata storica e politica della presenza umana nei luoghi vaticani. Ai lettori che hanno una concezione prettamente estetica ed artistica di questa area, Fuller propone una visione macchiata, disturbata dal presente e dalla storia, quello che lei definisce “another world”. Per questa ragione, perché Fuller vuole integrare la consapevolezza storica e le implicazioni politiche con la grandezza artistica del Vaticano, l’articolo procede con un andamento cronologico, a marcare il passare del tempo e gli enormi cambiamenti avvenuti fra la prima visita della scrittrice nel 1847, e quella seguente del 1849:

I first saw them [the gardens] in May, 1847, a lovely May day even for Italy, where the fairest month of the year combines tenderness of hue with luxuriance of growth in her garlands, in a still higher perfection than elsewhere. I ascended to the roof of St. Peter’s; beside me frowned the Vatican, its mass of buildings, the growth of ages in their way more impressive than the most splendid and harmonious pile produced at any one time by the impulse of any one mind. Many epochs, myriad minds, whispered from these walls. Below, lay the garden; its high, evergreen hedges, truly walls of verdure exquisitely fresh; and at that moment all its fountains were playing. Descending them, I saw for the first time white peacocks, of whose plumes are made the fans carried before the Pope’s chair in the procession of Easter week. [...] My recollection of that day is all splendor, perfume, refreshment, keen and sweet sensations.¹⁶

La descrizione, in prima persona, della sua prima visita presso i giardini vaticani, richiama un avvolgente piacere estetico, legato anche alla percezione dei diversi stadi della storia, chiaramente visibili nella costruzione della basilica di San Pietro. La natura idilliaca dei giardini è riconfermata dalla presenza dei pavoni bianchi, che con le loro piume partecipano al rituale cattolico della settimana di Pasqua. Il momento seguente, però, perde questa innocenza e mostra una realtà diversa:

I visited those gardens again in May of 1839¹⁷ [1849] – the walls of green showed their polished leaves, just as full and fresh; the rose-hedges were as full of roses and of buds; but the Pope had fled, and his splendid white

¹⁶ Ivi, p. 65.

¹⁷ È evidente che a questo punto c’è un refuso nel testo pubblicato dalla rivista, l’anno non potendo essere il 1839 ma il 1849.

peacocks no longer paraded the walks. They were full of armed men – Roman men – their beautifully formed brows and eyes lit up; the indolent or sensual look almost effaced by a new expression. On the green bank boiled their broth; the pretty little fires hardly seemed as if they would a black spot.¹⁸

A distanza di due anni la natura è cambiata. Ora, nella rappresentazione di Margaret Fuller alcune immagini naturali ed estetiche rimangono invariate, ci sono ancora le rose con i loro germogli. Ma quella che appariva come una scena quasi fuori dalla storia, con le figure evocative e addomesticate dei pavoni bianchi, viene complicata dalla solida presenza dei soldati romani, con la loro umanità e con le loro abitudini prosaiche. La presenza religiosa e di guida come capo di governo costituita dal papa, con i suoi riti ripetuti nel tempo, ha lasciato lo spazio nel giardino agli uomini di Roma che salvaguardano non solo un luogo d'arte, ma uno spazio reale, cittadino, popolato da persone comuni. Dal papa e gli "splendid peacocks" si passa agli "armed men" il cui sguardo sensuale e indolente, tipico di certa iconografia dei personaggi italiani, è sostituito da una espressione nuova. Proprio a questo punto anche Fuller entra a far parte della scena, in un pronome plurale che indica non solo una visita in compagnia, ma anche una comunanza con coloro che, trattenutisi a Roma durante l'assedio francese, cercavano di sostenere un cambiamento politico:

We pushed aside the flowers to see the cannon; we climbed the wall to look out on the rich fields; the *contadini* [contadini] were coming up with little white flags of peace; figures with black flags were still searching for dead bodies in the gully, and amid the tall canes. Beside me was a long red streak where a man's life-blood had run down. In the tower, where charts and models had been kept, a few officers slept upon straw. I went up to look through the windows, each of which presented a view of distinct beauty, a calm Roman landscape, calmest in the world.¹⁹

I fiori e le armi coesistono in questo spazio, ma per osservare il cannone bisogna intervenire e scostare i fiori, come a voler significare che occorre essere in grado di cogliere la convivenza fra natura e realtà storica e politica. Margaret Fuller diventa quell'osservatrice curiosa e partecipe che è in grado di percepire non solo la presenza delle armi ma anche

¹⁸ M. FULLER, *Recollections of the Vatican*, in "United Magazine and Democratic Review", XXVII, 145 (July 1850), p. 65.

¹⁹ Ibid.

le ragioni storiche di tale presenza. Oltre a ciò, il *noi* di Fuller segnala anche uno spostamento del punto di vista e della portata dell'azione. Lei stessa diventa parte di questa scena e a causa di questa sua presenza, la voce autoriale acquista un senso di coinvolgimento che non avrebbe altrimenti. Come se questa visita non fosse mossa da ragioni estetiche, ma piuttosto per condividere l'esperienza della resistenza e del conflitto, Fuller descrive un campo di battaglia, con soldati, cadaveri, sangue, ma anche contadini, e dove gli ufficiali ora abitano una torre precedentemente occupata da modelli e tabelle. Su tutto ciò regna la bellezza immortale del paesaggio che ispira alla scrittrice una visione di lungo raggio, di un orizzonte sia spaziale sia temporale più ampio:

How can men feel little envies – pretty hatreds – when they look on them? These things are but for a season; their frightful abuses, the blood on that wall, indeed, is not the saddest stain – it was shed in hope and faith; it is all the blood that has been corrupted here; the long arrear of iniquity, the most sacred names, the purest love defiled and profaned, to mark what is most antagonist to them that one might mourn. Yet today I could not mourn, nature is seen so rich. God is the God of love so surely, that an atonement must, will be found for our distress – a season manifested for the seeming cruel doom of so many good hearts, in these as yet dark ages.²⁰

Ancora una volta Fuller guarda oltre, sia oltre il sangue sulle mura, sia oltre l'arco temporale del presente, da un lato per collocare le lotte recenti in una traiettoria storica più ampia, dall'altro per muovere verso una forma di astrazione spirituale ed estetica. Se queste sono ancora epoche buie, nell'avverbio “yet” si intravede quasi una flebile speranza di cambiamento. A questo punto Fuller sembra trasportata più decisamente nello spazio dell'arte, dove esamina le statue una ad una. Nella sua panoramica artistica non dimentica però di ricordare ai suoi lettori che la visita alle gallerie del Vaticano è più piacevole e affascinante se condotta quando tutti gli stranieri sono partiti (“I never liked to go to the Vatican when Rome is full of foreigners”²¹), a voler insistere che lei stessa non si considera una straniera, o una turista occasionale.

Così nella seconda parte dell'articolo Fuller accompagna il lettore nella visita alla presenza della “immortal company”²² delle statue, simbolo

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ivi, p. 67.

appunto della resistenza del passato, e, per Fuller, anche una forma di richiamo all'azione, come sostiene appunto commentando il busto di Demostene: "To me the noblest cordial for entangles days, full of oppositions, and loaded with material obstacles, would be the daily sight of this statue. It would indeed preach 'action, action, action,' but in its own high sense, action backed by vast and condensed power, incited by few, but dear and constant motives."²³ Le statue non trasmettono un senso di immobilità, ma piuttosto dei sentimenti naturali, come per esempio la statua di Sileno che regge il piccolo Dioniso, che secondo Fuller, simboleggia "the true antique greatness, where the artist has a simple clear thought in his mind – where the dignity of natural feelings is never weakened by straining after effect, nor the attention divided by subtleties of any kind".²⁴ In tale contesto, sembra quasi che la discussione delle opere d'arte sia un costante ritorno ai motivi del presente, come ad utilizzare la dimensione estetica dell'arte classica per tornare a contemplare un passato prossimo fatto di sconfitte ma anche, per Fuller, di speranze repubblicane.

²³ Ivi, p. 68.

²⁴ Ivi, p. 67.

PASSAGGIO IN ITALIA:
RITRATTO DEL BEL PAESE
NEI ROMANZI DI E. M. FORSTER

Pier Paolo Piciuoco

Molto spesso la critica letteraria, in particolare quella che ha da sempre avuto come oggetto di analisi la letteratura inglese, si è occupata di studiare il paesaggio nel quale la trama di un'opera letteraria si dipana. Il dibattito che ne è conseguito ha spesso cercato di esaminare i connotati puramente descrittivi di questi luoghi, al fine di stabilire se questi fossero in definitiva rappresentazioni di stampo realistico o se si trattasse invece di rielaborazioni di paesaggi reali visti attraverso un filtro che ne ha alterato i contenuti. La critica shakespeariana *in primis* si è copiosamente alimentata di questa strategia di analisi per cercare di stabilire, per esempio, se la Danimarca dell'*Hamlet*, la Verona di *Romeo and Juliet* o l'Alessandria di *Antony and Cleopatra*, per omettere casi altrettanto importanti, fossero descrizioni di luoghi effettivi o fossero parte di un immaginario in grado di creare il contesto sociale, culturale, morale, politico e ambientale all'interno del quale l'autore poteva collocare una storia altresì bizzarra o inverosimile senza intaccarne tuttavia la credibilità intrinseca. Gran parte della critica letteraria prende il via da un simile spunto, ma l'importanza sul piano politico ed economico che l'Inghilterra acquisisce sullo scacchiere mondiale nel XX secolo porta la letteratura – la narrativa in modo egemone – ad esplorare e raffigurare luoghi e territori stranieri sui quali storie assolutamente prive di attendibilità, qualora ambientate in Inghilterra, potevano essere comodamente narrate e ritenute plausibili dai lettori. Mentre i commercianti inglesi viaggiavano per il mondo e creavano ricchezza, gli scrittori viaggiavano e creavano luoghi: mentre gli uni operavano nella prima metà del secolo, gli altri continuavano a farlo anche dopo la caduta dell'impero coloniale. La madre patria – e la sua cultura – erano chiamate a rapporto da un complesso e problematico incontro con il mondo 'altro', il quale all'apparenza era analizzato, sviscerato e giudicato sulla base di modalità di un approccio culturale tradizionale ma che poi insinuava il dubbio che anche l'alterità avesse una sua legittima collo-

cazione. Assunti culturali di vario stampo e/o traumi legati al vissuto personale portano pertanto gli autori a scrivere, narrare – talora a nascondersi o rifugiarsi all'ombra – di questi luoghi vagamente esotici. È questo il perno intorno al quale ruota una cospicua parte della narrativa novecentesca: l'Oriente e il Congo di Conrad, in tal senso, rivelano strette familiarità con la Sierra Leone o il Messico di Greene, malgrado il contesto storico su cui procede Greene abbia ormai profondamente modificato il mondo nel quale viaggiava Conrad. Ed è proprio questo che rende particolarmente affascinante l'analisi letteraria: a differenza di Shakespeare, infatti, gli scrittori del XX secolo hanno davvero prima visitato i luoghi teatro dei loro episodi originali e le loro storie poggiano su un impianto dichiaratamente realistico, almeno all'apparenza. Esemplare in tal senso è l'autodifesa da parte di Graham Greene, il quale sosteneva che i luoghi descritti nei suoi romanzi fossero reali, mentre la critica coniava il termine 'Greeneland', riportato sui dizionari a partire dal 1972, definito come "A term used to describe the world of depressed seediness reputedly typical of the setting and characters of the novels of Graham Greene."¹ Anche se non sempre è opportuno generalizzare in casi simili, si potrebbe dire che in linea di massima i narratori del XX secolo finivano per dare l'impressione di descrivere nei loro romanzi luoghi immaginari malgrado si sforzassero di mascherarli per reali. È all'interno di questo contesto letterario che dobbiamo calare anche la produzione narrativa di E. M. Forster, in particolare quella che ritrae l'Italia come cornice della narrazione. "Forster's works [do not] belong in the realistic tradition"² è l'autorevole commento di Thomson, che elabora una teoria volta a dimostrare come l'autore inglese faccia uso del cosiddetto 'metodo mitico' quale struttura delle sue narrazioni.

Un altro aspetto fondamentale che accomuna molti romanzieri del XX secolo – e sicuramente contraddistingue la produzione letteraria di Forster – è quello di modellare le proprie storie intorno al cliché letterario della narrativa di viaggio: *A Room with a View* e *Where Angels Fear to Tread*, i due romanzi oggetto di questa analisi, possono facilmente esser ricondotti a questo filone narrativo, pur se anche altre classificazioni potrebbero essere adottate per inventariare queste opere. Di sicuro la narrativa di viaggio è uno dei (pochi) elementi in comune tra *A Room with a*

¹ C. WATTS, *A Preface to Greene*, London, Longman, 1997, p. 142.

² G. H. THOMSON, *The Fiction of E. M. Forster*, Detroit, Wayne State University Press, 1967, p. 16.

View e *A Passage to India* rispettivamente la prima opera che l'autore inglese si accinse a scrivere e il romanzo della sua compiutezza letteraria, una commedia sentimentale e un dramma con intensi risvolti ideologici. Il motivo del viaggio infatti potrebbe essere il punto di partenza per riuscire a mettere a fuoco cosa significò l'Italia per E. M. Forster. Il famoso motto di *Howards End* 'Only Connect', non a torto adottato da molti studiosi quale motto della produzione narrativa forsteriana tutta, è già sviluppato nei suoi due romanzi d'esordio e trova rispettivamente in Lucy e Philip i due riconoscibili portavoce dell'autore inglese. Entrambi rivelano un istintivo attaccamento alle radici culturali del loro paese, così come un forte senso di appartenenza alla classe borghese, ma al tempo stesso sono anche animati da curiosità intellettuale e soprattutto da una dogmatica fede nel livellamento tra vari esseri umani (da cui il noto motto), caratteristica questa in ambigua antitesi con il legame con la *middle class*, per tradizione voce premurosa della stratificazione sociale, etnica e razziale. Il fascino, ma anche per certi versi la fragilità, di questi due personaggi, che in futuro lasceranno il testimone a Margareth Schlegel, Fielding e Adela Quested, è appunto motivata da questa dissonanza interiore che li conduce verso una sorta di scissione sul piano emozionale ed intellettuale e, per esteso, anche ideologico.

Fin qui le motivazioni dell'animato interesse sul piano intellettuale, culturale e filosofico di Forster nei confronti del viaggio. Non meno importanti, le ragioni strettamente legate al trascorso emotivo dell'autore che, orfano di padre a due anni, rimase ostaggio delle cure ossessive della madre per gran parte della vita. Una forte inibizione sessuale, un ambivalente rapporto con il femminile e il graduale riconoscimento di manifestazioni di tendenze omosessuali caratterizzano il vissuto dello scrittore, ed in particolare gli anni della sua giovinezza nei quali scrisse i suoi due romanzi 'italiani'. Così come avverrà in futuro nel caso dell'India, Forster si prepara a scrivere le sue opere ambientate in Italia dopo aver visitato il nostro paese, adottando modalità di viaggio tipiche della tradizione borghese anglosassone: il cosiddetto 'Grand Tour'. Nel corso di questa esperienza egli non viaggia in solitudine ma è in compagnia della madre, che gli funge da accompagnatrice, ed è interessante rilevare come i due romanzi italiani rispecchino fedelmente la biografia forsteriana in tale ambito: entrambe le storie infatti si originano a seguito di un viaggio compiuto da una giovane donna inglese appartenente alla *middle class* nella penisola italiana, puntualmente seguita – è eccessivo dir vigilata? – da una ac-

compagnatrice di fiducia. È oltremodo significativo sottolineare che l'autore avesse già iniziato a prendere coscienza della sua omosessualità e avesse deciso di rivivere le proprie emozioni ed esperienze questa volta sul piano letterario da una prospettiva femminile. Di fatto la tematica omosessuale e il viaggio sono tutt'altro che slegati e procedono di pari passo in tutto il corso della produzione letteraria dello scrittore inglese. Non è un mistero che la società puritana e benpensante inglese rimanesse fortemente scandalizzata e mostrasse apertamente la propria ostilità nei confronti delle manifestazioni di pratiche omosessuali: sarebbe sufficiente valutare i disastrosi effetti del processo pubblico cui fu sottoposto Oscar Wilde, per capire quali timori potevano manifestarsi in un giovane inglese che scoprisse l'insorgere di tali inclinazioni nel proprio animo in quel frangente storico. Agli omosessuali inglesi di fine XIX e gran parte del XX secolo non rimase altra scelta se non quella del viaggio all'estero, inteso proprio come evasione dall'opprimente realtà di casa, ed è anche in questa veste che noi dobbiamo interpretare la valenza del viaggio in tutta la narrativa forsteriana. Sia in *A Room with a View* che in *Where Angels Fear to Tread* (ma anche in *A Passage to India*, pur se in modo diverso) la storia ruota intorno ad un personaggio femminile in viaggio all'estero che a sorpresa si trova a tu per tu con la scioccante prospettiva di dover liberare le proprie pulsioni. *A Room with a View*, inoltre, ci fornisce la riprova del fatto che i personaggi di Forster talora intendono il viaggio all'estero come fuga da una situazione insostenibile a casa, chiaramente in questa circostanza più che mai, riflettendo la predisposizione del loro creatore. È il caso di Lucy che, trovatasi in difficoltà in seguito alla rottura del suo fidanzamento con Cecil Vyse, decide molto frettolosamente di andare in viaggio in Grecia con le signorine Alan. Insperabilmente tuttavia, la situazione volge subito al meglio e la protagonista rinuncia senza dispiacere alla vacanza. L'interesse e/o l'amore per l'Italia deve pertanto essere visto nella sua duplice matrice: da una parte l'attrazione per la cultura dell'Italia che veicola tutti gli alti ideali volti alla celebrazione e al rispetto del popolo italiano, dall'altra la fuga dall'Inghilterra e il senso di libertà che essa comporta. Entrambe le componenti spingono Forster e suoi personaggi in maniera complementare verso il Bel Paese, amalgamate tra loro a volte in modo tale che diventa arduo scinderle nei due elementi originari.

Malgrado, come detto, *A Room with a View* e *Where Angels Fear to Tread* siano da intendersi come narrative di viaggio, sono in ogni caso opere

letterarie che prendono spunto da prospettive assai distanti e divergenti. All'ottimismo scanzonato del primo romanzo fa da contraltare il cupo pessimismo del romanzo seguente, mentre la cieca (quasi irritante) fortuna di Lucy Honeychurch viene sostituita da un tenebroso senso del concreto che pare farsi beffa dei sogni e delle aspirazioni dei personaggi, mai come in questo romanzo tutti perdenti al termine della trama. In entrambi i casi, l'Italia non equivale allo stivale ma corrisponde ad un piccolo luogo circoscritto, sostanzialmente in Toscana, relativo al fiorentino nel primo caso e in larga misura all'area circostante a San Gimignano nel secondo.

Il tono leggero di commedia sentimentale di *A Room with a View* nasconde in realtà le movenze che caratterizzano il genere fiabesco, come anche rileva John Sayre Martin, il quale paragona la protagonista a Peter Pan poiché "resistant to change."³ Talora viene infatti rilevato che il primo vero impatto con l'Italia per Lucy sia traumatico, in quanto la sconvolgente testimonianza dell'omicidio in Piazza della Signoria le causa uno svenimento. Seppur ciò sia innegabile, diverse letture⁴ dell'accaduto privilegiano la chiave simbolica dell'episodio attribuendo al trauma la valenza della "symbolic loss of virginity."⁵ In tale prospettiva emerge un sottile parallelismo tra la storia di Lucy e la fiaba di Biancaneve poiché entrambe narrano del trauma che la cultura occidentale ha da sempre associato alla perdita della verginità femminile, metaforicamente vista come un trapasso che marca il passaggio dall'identità di ragazza a quella di donna. Per accedere al Principe Azzurro, infatti, Biancaneve deve affrontare una prova violenta (la mela avvelenata) che la porterà ad uno stato di morte apparente. Questa fase simboleggia la fine dell'età fanciullesca: Biancaneve verrà risvegliata dal bacio del Principe insieme al quale prenderà vita la sua nuova identità di donna. *A Room with a View* mantiene questa struttura fiabesca, rielaborando la storia in chiave romanzesca. Per sposare George, Lucy deve infatti affrontare la prova violenta della testimonianza dell'omicidio, che le fa perdere i sensi: Forster elabora in modo assai più

³ J. S. MARTIN, *E. M. Forster. The Endless Journey*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 90.

⁴ Per esempio, B. ROSENCRANCE, *Forster's Narrative Vision*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 92.

⁵ J. BUZARD, "Forster's Trespasses: Tourism and Cultural Politics" in *E. M. Forster* edited by Jeremy Tambling, Basingstoke, Macmillan, 1995, p. 16.

articolato il seguito, prima di arrivare al fatidico bacio di George⁶ che risveglierà in Lucy quel profondo desiderio di trasformarsi finalmente in donna. L'Italia è il territorio su cui questa magica trasformazione può realizzarsi e così si può spiegare sia il continuo ricorso al fascino dell'arte pittorica rinascimentale italiana – un'autentica magia nella considerazione di Forster – sia l'incanto del paesaggio bucolico di Fiesole disseminato di violette che domina Firenze e che, per certi versi, diventa il fulcro intorno al quale la rappresentazione dell'Italia assume un'identità precisa.

Fuori di metafora, in ogni caso, il romanzo elabora una ricca immagine dell'Italia che si arricchisce di un profondo contenuto nel momento in cui il luogo diventa abitato da un popolo dotato di una viva e colorita identità culturale. Se l'Italia è il luogo in cui Lucy s'innamora, ciò è dovuto anche al fatto che gli italiani vivono in maniera molto più istintiva, in linea con le tempistiche e le necessità umorali, e che pertanto possiedono una visione morale parallela e indipendente rispetto a quella anglosassone. La prima giornata fiorentina di Lucy è scandita da una facezia di Miss Lavish che istruisce la giovane compatriota sulle ragioni di un viaggio in Italia: "One doesn't come to Italy for niceness [...]; one comes for life."⁷ Come a dire, l'Italia è il luogo che risveglia le emozioni.

La conferma che questo aspetto rivesta per Forster un ruolo chiave nell'economia del romanzo ci arriva puntuale attraverso la personificazione del 'carattere italiano', illustrato in maniera assai comica e divertita dal narratore che crea all'occasione il personaggio di Phoeton, il cocchiere della gita a Fiesole. Molto più che un semplice personaggio in carne e ossa, infatti, Phoeton è l'emblema di un *modus operandi* dell'italiano medio, riconoscibilmente modellato su stereotipi culturali di massa, utile soprattutto perché egli crea proprio un abisso tra sé – e soprattutto il suo modo di pensare, intendere la quotidianità e valutare il giusto – e il morigerato gruppo di turisti inglesi. Anche se in maniera decisamente più limitata e, se vogliamo, banale, Phoeton assolve allo stesso compito cui presterà fede in seguito Godbole. L'Italia, in fin dei conti, è posseduta da un "pernicious charm"⁸ poiché Phoeton antepone la passione a tutto il resto, co-

⁶ Non si può non concordare con John Sayre Martin in questo frangente: mentre a Biancaneve è necessario un solo bacio per risvegliare la donna in lei, George è costretto a baciare Lucy ben due volte prima che la fanciulla accetti di diventarlo...

⁷ E. M. FORSTER, *A Room with a View*, London, Penguin Classics, 2000, p. 37.

⁸ Ivi, p. 41.

sì come l'India è un “muddle”⁹ poiché la filosofia di Godbole è disorientante e confusionaria. Ma sempre a riguardo di Phoeton, è interessante oltre che gustosa la scena in cui amoreggia liberamente con una fanciulla al cospetto degli inglesi destando scalpore per pubblica offesa alla morale, ma in particolare per il *misunderstanding*¹⁰ che determina il corso dell'azione. Come nel successivo capolavoro forsteriano, anche qui l'episodio culminante si verifica nel corso di una gita che un gruppo di turisti inglesi un po' ingenui compie e che simbolicamente giungono al *climax* dopo aver smarrito il senso dell'orientamento. È al cocchiere che Lucy si rivolge quando nel corso della famosa gita cerca Mr. Eager e Mr. Beebe e in un italiano stentato chiede “dove buoni uomini?”¹¹ La vaghezza, forse l'ambiguità, dell'espressione usata, la differenza di appartenenza alla classe sociale, il divario culturale e – non in ultimo – la distanza nella valutazione morale che conduce al fraintendimento del termine “buoni” tra il cocchiere e la turista inglese, guidano Phoeton e Lucy al cospetto di George, e al ben noto *coup-de-théâtre*. Ironia della sorte, anche se in quella circostanza il malinteso assume connotati grotteschi e tipici della commedia, alla fine della trama il lettore può facilmente concludere che in precedenza il cocchiere aveva forse capito molto bene la domanda della giovane inglese e la sua indicazione era stata assai più pertinente di quanto Lucy potesse immaginare.

Fin qui è già evidente che l'Italia, almeno in *A Room with a View*, sia rintracciabile in un'idea più o meno romantica, più o meno convenzionale del nostro paese, piuttosto che in una descrizione realistica del luogo. L'idea che essa possa sostanzialmente configurarsi come un luogo immaginario è corroborata da una paio di valutazioni in merito agli effettivi confini geografici della zona in questione. Paradossalmente, infatti, non tutto ciò che si trova sul suolo nazionale può dirsi italiano. È questo il caso della famosa pensione Bartolini, uno spicchio di Inghilterra nel cuore di Firenze dove gli ospiti anglosassoni dichiarano “here you are safe as in England; Signora Bartolini is so English.”¹² L'opinione di John Sayre Martin al proposito è altrettanto chiara nel momento in cui il critico so-

⁹ E. M. FORSTER, *A Passage to India*, London, Penguin Classics, 2005, p. 63.

¹⁰ È curioso annotare che anche *A Passage to India* ruota intorno ai possibili errori di valutazione che i vari personaggi commettono nel momento in cui hanno l'illusione di capire ciò che l'altro realmente intenda: ciò capita ad Adela nel famoso episodio delle grotte e ad Aziz quando immagina che Fielding abbia sposato Adela.

¹¹ E. M. FORSTER, *A Room with a View*, London, Penguin Classics, 2000, p. 87.

¹² Ivi, p. 31.

stiene: “The pension, despite its name, is militantly English. The clientele are English, the landlady speaks with a cockney accent, and portraits of ‘the late Queen and the Poet Laureate’ hang in the dining room, along with a notice of the English church under the direction of the Reverend Cuthbert Eager, M.A. Oxon.”¹³ In una certa misura la pensione Bertolini, un’oasi inglese nel territorio straniero, laddove i connazionali possono sentirsi a proprio agio esattamente come a casa e dove – soprattutto – sono al riparo da minacce, assolve alla stessa funzione del club inglese di *A Passage to India*. Anche se affascinato dai viaggi e dall’incontro con le culture altre, all’estero Forster parve necessitare di un luogo tipicamente britannico nel quale ritrovare la terra natia e all’interno del quale sentirsi sicuro e protetto, malgrado lasciasse al suo narratore il compito di descriverne l’ambiente in modo ironico, se non addirittura di criticarlo apertamente, come è il caso di *A Passage to India*.

Sempre per quanto riguarda *A Room with a View*, vale la pena soffermarsi ancora un momento sull’idea di Italia che viene a galla dalle pagine del romanzo. La trama si sofferma sugli episodi accaduti a Lucy Honeychurch e ad un brioso gruppo di turisti britannici nel fiorentino: in seguito ad uno spiacevole episodio di cui Lucy si rende involontaria protagonista, la protagonista e la sua fidata accompagnatrice decidono velocemente di recarsi a Roma, ospiti dei parenti inglesi di Cecil Vyse, per poi recarsi infine in Inghilterra dove Lucy romperà il fidanzamento con il freddo ed intellettuale Cecil per cedere alla passionalità di George. In base a quel poco che il narratore lascia trapelare al riguardo, la vicenda italiana trascorre molto più tempo a Roma che non a Firenze ma l’Italia nel romanzo è interamente rappresentata dalla pioggia di fresche emozioni che l’appassionato George libera sulla giovane inglese e l’autore oblitera interamente la capitale, perché qui il soggiorno è verosimilmente meno accattivante sul piano emotivo. Roma non trova spazio pertanto in *A Room with a View* perché gli eventi che lì hanno luogo non corrispondono agli ardenti ideali romantici che nell’immaginario forsteriano caratterizzano il nostro paese.

Per avere una visione un po’ più d’insieme – anche se non del tutto avulsa da stereotipi culturali – del nostro paese, bisogna rivolgersi a *Where Angels Fear to Tread*, un’opera che l’autore inglese pubblicò prima di *A*

¹³ J. S. MARTIN, *E. M. Forster. The Endless Journey*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 90-91.

Room with a View, ma che fu in larga misura scritta in seguito. Quasi esclusivamente ambientata a Monteriano – una rivisitazione letteraria di San Gimignano – la vicenda si sofferma sulla distanza emotiva, intellettuale e, in definitiva, morale tra la cultura del popolo inglese e di quello italiano, iniziando quel percorso di confronto culturale che condurrà l'autore a scrivere *A Passage to India*, quasi unanimemente considerata la sua più alta espressione letteraria. A differenza di quanto visto in *A Room with a View*, l'Italia di *Where Angels Fear to Tread* mostra luci ed ombre, in linea con la descrizione degli italiani, questa volta ritratti in chiaroscuro. Mentre infatti l'episodio dell'omicidio in Piazza della Signoria mostrava il lato pericoloso dell'istinto nostrano ma – come visto – poteva anche trattarsi di un arguto espediente per dare un tono fiabesco alla vicenda, il carattere italiano – in quest'opera ampiamente simboleggiato da Gino Carella – fa mostra anche di arroganza sessista, di inaffidabilità e di un'allarmante deriva egocentrica, oltre che del suo già noto ardore.

È la sensazione di pericolo associato alla permanenza in Italia tuttavia che in questo romanzo muta e si fa più minacciosa e concreta: se prima questa veniva personalizzata e ironizzata al tempo stesso nella figura di Charlotte Bartlett, in questo frangente non si tratta più di paure adolescenziali o di intolleranza puritana, ma di un rischio autentico che porta il narratore a sostenere che “Monteriano had become a magic city of vice.”¹⁴ È significativo che Firenze non fosse mai stata definita con altrettanta severità in precedenza: il passaggio da *A Room with a View* a *Where Angels Fear to Tread* esige pertanto una modificata percezione della minaccia rappresentata dalla vacanza italiana, che da immaginaria si fa reale. All'interno di questo contesto sociale e morale, la narrazione forsteriana diventa chiaramente più ombrosa e pessimistica, trascinando inesorabilmente la storia verso una tragica catarsi: al proposito è eloquente che la trama, dopo aver sottolineato la concretezza di tale pericolo, porta due giovani donne inglesi a perdere la testa per un giovane bellimbusto toscano, continuando con l'idea di Italia come luogo della passione, ma caricando questa immagine di cupe risonanze. Rispetto a *A Room with a View*, dove il trasporto emotivo (italiano) veniva descritto come la medicina contro l'ipocrisia del vivere (inglese), *Where Angels Fear to Tread* porta a galla che anche le scelte dettate dal puro istinto hanno i loro effetti collaterali. Il narratore insiste sul lato artificioso della società inglese, bollata

¹⁴ E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, London, Edward Arnold Publishers, 1975, p. 69.

da “idleness, [...] stupidity, [...] respectability, [...] petty unselfishness,”¹⁵ ed è chiaro che la critica al sistema diventa ancor più aspra, specie quando si sottolinea che Sawston è “a joyless, straggling place, full of people who pretended”¹⁶ e a questa si oppone la vitalità degli italiani che paiono scuotere gli inglesi dal torpore emozionale e puritano. Per certi versi, le idee complementari di madre patria e di Italia rimangono inalterate: lo spassoso motto di Miss Lavish è ancora valido per i turisti inglesi – forse più per le donne che per il morbido Philip – e trova conferma nell’austero commento autoriale “in Italy Lilia, however wilful and silly, was at all events growing to be a human being.”¹⁷ In questa circostanza però, a differenza di quanto emerso dalla battuta arguta di Miss Lavish, l’osservazione mostra in modo più netto l’apatia della società anglosassone, oltre che la vitalità emotiva di quella mediterranea.

Ciò che differenzia invece la rappresentazione del nostro paese nei due romanzi è che questa volta le giovani anglosassoni, dopo il calore iniziale, conoscono anche una terribile scottatura, inguaribile per Forster quanto la freddezza inglese. Si tratta, *in nuce*, dello stesso tema che il romanziere andrà poi a sviluppare in profondità in *A Passage to India* e, vale a dire, la reciproca attrazione di due culture diverse ma loro impossibilità di interagire intimamente. O in ogni caso, nella migliore delle ipotesi, entrambe le opere mettono in risalto che l’interazione può riscuotere successo nel breve termine ma sarebbe assurdo illudersi sulla possibilità che rapporti tra due culture tanto diverse possano superare l’esame del tempo.

Tuttavia, sarebbe sbagliato concludere che l’esperienza italiana di *Where Angels Fear to Tread*, per quanto chiaramente disastrosa nel bilancio finale, possa ritenersi negativa in senso assoluto. Esiste, infatti, una componente filosofica del pensiero forsteriano che avvicina di molto l’autore britannico alla tradizione orientale, e più precisamente a quella hindù, e che troverà meravigliosa compiutezza letteraria nella creazione del personaggio di Godbole. L’hinduismo, rispetto al cattolicesimo – nei confronti della cui dottrina Forster nutriva freddo interesse – lavora essenzialmente sull’asse verità-illusione, anziché su quello bene-male, ed è proprio su questa prospettiva filosofica, esistenziale, se vogliamo mistica,

¹⁵ E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, London, Edward Arnold Publishers, 1975, p. 60.

¹⁶ Ivi, p. 99.

¹⁷ Ivi, p. 16.

che dobbiamo collocare il grande disegno del romanziere inglese. L'Italia di *Where Angels Fear to Tread*, al pari dell'India di *A Passage to India*, a dispetto del cupo finale, rivela infatti un profondo valore che, da solo, è in grado di riscattare lo smacco cui inesorabilmente i personaggi giungono nel corso dell'epilogo: con tutti i suoi difetti, l'Italia è un paese vero ed autentico, che dona umanità agli attori sulla scena, in grado di scrollare gli inglesi dal loro torpore emotivo e ciò diventa chiaro anche perché per Forster l'Inghilterra, tenacemente nascosta dietro la maschera del decoro, è l'epitome della bugia e del falso. Questo tratto emerge anche in *A Room with a View*, dove il percorso di maturazione di Lucy si compie anche su un tragitto ideale che, se esternamente la conduce verso George, interiormente segue la strada della rinuncia a tutta una serie di bugie¹⁸ e accetta la verità del sentimento.

Il viaggio dei vari personaggi nei due romanzi in Italia – così come quello intrapreso dalle due signore e da Mr. Fielding in India qualche anno dopo – si configura pertanto solo all'apparenza come una spedizione in terra straniera, ma chiaramente si arricchisce di numerosi elementi che ci riportano al viaggio di scoperta interiore. È anche in questa ottica che dobbiamo intendere il famoso desiderio – in tale prospettiva forse anche un'esigenza inconscia – di Miss Quested espresso al club inglese, e cioè di vedere “the *real* India,”¹⁹ che trova il suo corrispettivo nella ironica domanda retorica del narratore a proposito della pensione Bertolini: “Was this really Italy?”²⁰ L'Italia, o l'India per la stessa ragione, può essere veramente conosciuta solo a condizione che il turista si liberi di qualsiasi contatto con la società britannica e – consapevolmente o meno – accetti di ‘perdersi’ in terra straniera. “Italy [...] is only her true self in the height of the summer, when the tourists have left her,”²¹ sentenzia Philip. Il reale contatto con l'Italia – o la conquista della verità, se seguiamo il percorso interiore – si compie significativamente quando Lucy perde il Baedeker o quando si affida ad una guida locale che probabilmente fraintende la sua richiesta di informazioni.

¹⁸ Sintomaticamente i capp. 16-20, a partire dai titoli stessi, mettono in rilievo quante bugie Lucy fosse costretta a raccontare per difendere una situazione poco difendibile.

¹⁹ E. M. FORSTER, *A Passage to India*, London, Penguin Classics, 2005, p. 21.

²⁰ E. M. FORSTER, *A Room with a View*, London, Penguin Classics, 2000, p. 28.

²¹ E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, London, Edward Arnold Publishers, 1975, p. 74.

L'Italia dei romanzi 'italiani' di Forster trae pertanto spunto dalle esperienze e dalle osservazioni che il romanziere ebbe modo di vivere sul nostro territorio ma si carica al tempo stesso di tutta una serie di significati simbolici che spesso nella cultura inglese hanno valso allo stivale la valenza di 'luogo della passione.' In base a queste valutazioni, si potrebbe concludere che per Forster i confini geografici dell'Oriente partono da Ventimiglia.

L'ITALIE DES GUIDES TOURISTIQUES FRANÇAIS, REGARDS CROISÉS 1907-2010

Patricia Kottelat

L'eau de Rome est renommée comme du temps des
anciens; celle de la Fontaine de Trevi est la meilleure.

Karl Baedeker

Les guides touristiques contemporains, produits et reflets de la culture dont ils émanent, véhiculent un grand nombre de stéréotypes sur les territoires et les habitants qu'ils décrivent. En effet, la présence effective de stéréotypes est un phénomène désormais avéré par les recherches linguistiques sur cette typologie discursive très particulière. Mais qu'en est-il des guides d'il y a un siècle, existe-t-il une permanence et une pérennité des stéréotypes ? Cette brève étude se propose d'offrir des regards croisés sur l'Italie et les Italiens en diachronie et en synchronie, afin de corroborer l'hypothèse de la relativité des stéréotypes d'un siècle à l'autre. Notre corpus est constitué des guides *Routard* et *Petit futé* contemporains¹, et de deux guides anciens, le célèbre Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, de 1909, et le non moins réputé guide Joanne, *Italie*, de 1907².

1. Nature et fonction des stéréotypes dans les guides touristiques

La recherche en linguistique et en particulier l'analyse du discours³ ont

¹ Les exemples sont tirés des sites www.routard.com (désormais GR site), www.petitfute.com (désormais PF site) et du *Guide du routard Italie du Nord 2010* (désormais GR 10).

² Ces deux guides ont dominé le marché éditorial dès la fin du XIX^e siècle; le Guide Joanne est l'ancêtre des Guides Bleus, et le Baedeker possède une telle notoriété qu'il fonctionne comme une antonomase de *guide touristique*: “ (...) le premier guide moderne est né; d'où l'habitude prise jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale de dire un 'Baedeker' pour désigner un guide de voyage.” R. LANQUAR, *Le tourisme international*, Paris, PUF, 1995, p. 6.

³ Voir: C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Suivez le guide !*, in AA.VV., *La Communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (eds), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 133-151; M. MARGARITO, *La bella Italia des guides touristiques: quelques formes de stéréotypes*, in M. MARGARITO (dir.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, 2000; M. MARGARITO, *Éléments dysphoriques dans les guides touristiques: la Sicile des guides français*, in “Synergies Italie”, I (2004), pp. 102-115; M.

exploré la typologie textuelle du guide touristique où apparaissent des constantes discursives. En effet, outre sa nature hybride⁴, sa particularité réside dans la prédominance d'une axiologie basée sur la valorisation des destinations décrites par *abondance de termes évaluatifs*⁵ parfois nuancée par des dysphories, c'est-à-dire des évocations négatives, elles-mêmes compensées par des balancements axiologiques⁶. Une autre caractéristique déterminante est celle de la prépondérance du phénomène de la stéréotypie, inhérent à cette typologie textuelle. En particulier, les travaux de M. Margarito, analysant les guides français sur l'Italie, définissent les contenus du stéréotype à partir de ses trois composantes intrinsèques: "*Trois notions nous ont paru prioritaires dans ce bouquet de définitions: celle d'association stable ('une idée conventionnelle associée à un objet'), de redondance et de rigidité*"⁷. Par ailleurs, elle détermine une catégorisation du phénomène en différents types, à savoir les comparaisons, "*(...) raccourci économique et percutant pour que de nouvelles représentations soient proposées, et aisément colportées, non sans réutilisation de données stéréotypiques à leur tour*"⁸, les citations "*sorte de fond commun citationnel, peu renouvelé par le choix éditorial, et à la suite duquel le stéréotype acquiert un statut d'absolu*"⁹, et les clichés d'appellation "*sortes de surnom à vocation généralisante et exclusive, synthèses pour frapper la mémoire et l'imagination par lesquels villes, monuments, sites connus ou méconnus sont condensés en une formule*"¹⁰. Par ailleurs, selon S. Reboul la fonction du stéréotype dans les guides pourrait être rattachée à la volonté de la part de l'équipe éditoriale d'instaurer une *connivence* culturelle avec le lecteur participant à une même *communauté de savoir*: "*Les énoncés se partagent entre du déjà représenté à la base d'une connivence culturelle, et du déjà dit (mais dit autrement). (...) Cette*

MARGARITO, *Quelques configurations de stéréotypes dans les textes touristiques*, in AA.VV., *La Communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, op. cit., pp. 117-133; S. REBOUL, *'C'est très italien': quelques marques linguistiques pour déjouer les stéréotypes*, in M. MARGARITO (dir.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, op. cit., pp. 153-171.

⁴ Pour Kerbrat-Orecchioni, il s'agit d'un genre hybride car il s'apparente à la fois aux genres descriptifs, aux discours procéduraux, aux discours critiques et enfin aux discours promotionnels, voir C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Suivez le guide!*, in AA.VV., *La Communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, op. cit., 2004, pp. 134-135.

⁵ Ivi, p. 137.

⁶ "*Certes, il faut bien mentionner de temps en temps certains aspects moins mirifiques, mais ils sont aussitôt contrebalancés par quelque évocation positive, selon un mécanisme de balancement axiologique dont le connecteur mais constitue l'opérateur privilégié.*", C. KERBRAT-ORECCHIONI, op. cit., p. 140.

⁷ Ivi, p. 23.

⁸ Ivi, pp. 29-30.

⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰ Ivi, p. 33.

*connivence mise en place par les guides touristiques étudiés pourra ou non être interprétée selon le lectorat proche de ces communautés de savoir mises en jeu par le mécanisme de renvoi à de l'autre connu*¹¹. Nous adopterons donc ces concepts opératoires afin de rechercher dans notre corpus des ressemblances et des dissemblances en diachronie et en synchronie.

2. Les Italiens

Les guides contemporains offrent une profusion de stéréotypes sur les Italiens, dont voici un échantillon représentatif du regard français sur ceux-ci:

- Les femmes sont belles, les hommes élégants. (PF site)
- Les Italiens vous étonneront par leur cordialité et leur spontanéité ainsi que la joie de vivre qui anime chaque habitant de la péninsule. (PF site)
- L'Italien est proche de sa terre et lui voue un amour sans bornes. (PF site)
- (...) sans oublier d'authentiques et chaleureux Italiens! (GR site)
- Et il y a les Italiennes. Belles, parce qu'italiennes. (GR site)

L'image récurrente des Italiens est globalement déterminée par les traits sémantiques de la beauté pour les femmes, et en général par la gaité et la cordialité; le stéréotype procédant d'une triple opération de schématisation, catégorisation et enfin de généralisation¹², le lecteur-voyageur français s'attendra à ne rencontrer que de belles Italiennes et de chaleureux Italiens. Les stéréotypes investissent également les lieux de socialité, ce qui impose implicitement une vision ultérieurement stéréotypée. Par exemple, le GR décrit le rituel de la *passeggiata*, utilisant l'emprunt italien, emprunt qui fige et sacralise définitivement ce rituel:

- Entre 18h et 20h, les rues gonflent, s'enflent d'une foule qui monte et descend la rue en ce rite immuable qui consiste à voir et se faire voir tout en saluant et en dévisageant... (GR site)

On retrouve ce même caractère de ritualisation de la socialité dans la description de *la rue* et de *la place*:

¹¹ S. REBOUL, 'C'est très italien': quelques marques linguistiques pour déjouer les stéréotypes, op. cit., p. 169.

¹² R. AMOSSY, A. HERSCHBERG, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27: "Dans la mesure où le stéréotype relève d'un processus de catégorisation et de généralisation, il simplifie et élargue le réel; il peut ainsi favoriser une vision schématique et déformée de l'autre qui entraîne des préjugés".

- Comme dans de nombreux pays méditerranéens, la rue est un lieu social avant tout. Vers 16h-17h, les personnes âgées sortent leurs chaises en paille, s'installent devant le pas de leur porte et discutent de tout et de n'importe quoi: du petit qui a réussi, de celle qui pense plus à sortir qu'à travailler et surtout...du foot. On épluche quelques légumes pour la cena tout en surveillant du coin de l'œil les enfants qui jouent. Remarquez que leurs conciliabules sont souvent sectaires. Les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. (GR 10 p.105)

- Comme la rue, il s'agit encore d'un lieu social, une sorte d'arène, lieu de rencontre de toutes les générations: alors qu'elle est ouverte à tous les vents, qu'elle est un carrefour, voire le lieu du monument aux morts pour la patrie en France - et dans les autres pays francophones - la place italienne, en revanche, est fermée. Bien plus, il s'agit d'un refuge où, peut-être, les nouvelles idées comme les courants d'air ont du mal à s'engouffrer. (GR 10 p.105)

On remarque dans ces exemples, outre une image narrativisée de socialité absolument obsolète dans le premier, une forte modalisation et subjectivisation du regard sur les Italiens dans le second, qui semblerait appartenir à la sphère de l'axiologie, puisque comportant un jugement de valeur sur la fermeture d'esprit de ces derniers.

Dans nos guides anciens, la recherche du syntagme *les Italiens sont* + N s'avère peu fructueuse. En effet, dans le Joanne (désormais J) aucune structure semblable, non plus qu'aucune dénomination *les Italiens* n'a pu être relevée; dans le Baedeker (désormais B), seules deux mentions apparaissent:

- Pour le poisson, on imitera les Italiens, qui refusent celui qui n'est pas très frais. (p. XII)
- Les Italiens sont grands amateurs de théâtre et critiquent assez bruyamment les représentations. (p. XXIII)

Pas de catégorisation, pas d'ethnotypes. Qu'en est-il alors de l'image du peuple italien véhiculée dans ces ouvrages ? On y trouve une description minutieuse et pittoresque des *rapports avec le peuple* concernant uniquement la conduite à tenir avec les serviteurs, subalternes et autres domestiques, selon une gradation de dénominations de métiers parfois obsolètes de nos jours, et dont voici quelques exemples emblématiques:

- Ne jamais faire d'achats en compagnie, ni d'après les recommandations d'un guide, d'un cocher, d'un gondolier, ni par l'intermédiaire de domes-

tiques des hôtels, car les marchands leur font une remise aux dépens de l'acheteur. (*Rubrique Magasins*) (B p. XXIII)

- Cochers, gondoliers, et autres gens de la sorte sont bien plus importuns que chez nous. On est interpellé de tous côtés, voire même assailli, lorsqu'on approche des endroits où ils stationnent. (*Rubrique Rapports avec le peuple*) (B p. XXIV)

- Les guides se payent 6 à 10 fr. par jour. Les plus sûrs sont encore ceux qu'on trouve dans les grands hôtels. Dans quelques villes, les meilleurs guides se sont syndiqués et portent la désignation de 'guide patenté'. Il y a à Rome des guides qui ont subi un examen de la commission d'archéologie italienne. A l'aide de ce volume, de ses plans et de ses cartes, on pourra bien se passer de leurs services. (*Rubrique Guides*) (B p. XXV)

- Si l'on ne sait pas l'italien et si l'on fait un voyage rapide, il faut, dans les villes, se faire accompagner par un domestique de place. C'est sans doute un ennui d'être ainsi accompagné, mais un domestique de place épargne des pertes de temps et des incertitudes. Un bon domestique de place connaît assez bien les objets qui méritent l'attention; il sait ordinairement le nom des peintres des principaux tableaux; c'est, en un mot, le cicerone ordinaire des voyageurs; mais il ne faut accorder qu'une confiance limitée à son érudition artistique et ne pas s'abandonner aveuglément à sa direction, sans quoi l'on s'expose à perdre quelquefois son temps dans les visites de galeries sans valeur, où il a quelque intérêt personnel à vous conduire. (*J p. III*)

- En Italie, il faut donner fréquemment à beaucoup d'officieux: il est vrai de dire que, s'il faut donner souvent, ces rémunérations sont, en général, légères. D'un autre côté, les bateliers, les cochers, les portefaix, les domestiques de toutes sortes, se plaignent toujours du peu qu'on leur donne, quand même cela serait dix fois supérieur à ce que leur donnent les gens du pays. (*Rubrique Ciceroni et domestiques de place*). (*J p. IV*)

On ne remarque dans ces exemples aucune référence à l'adjectif *italien*, aucune unicité de représentation nationale; en revanche, une distinction est faite entre l'Italie du nord et du sud:

- Le touriste quelque peu familiarisé avec la langue italienne et sachant garder son calme n'aura pas, dans les provinces du nord et du centre, grand' peine à se tirer d'affaire. Il en est autrement avec les Napolitains des basses classes qui font parfois preuve d'une impertinence vraiment surprenante. (*Rubrique Rapports avec le peuple*) (B p. XXV)

- Tous ceux auxquels on donne d'habitude ou accidentellement des pourboires en attendent positivement en Italie: mais, en revanche, ils se contentent de moins que chez nous. Mancia ! Buona mano ! Da bere !

Caffè ! Sigaro ! à Naples aussi macaroni ! sont des réclamations qui se répètent partout. Il faut donc avoir toujours une bonne provision de petite monnaie. (*Rubrique Pourboires*) (B p. XXIV)

- Une chose contre laquelle il est bon de prémunir les voyageurs, c'est l'irritation que causent trop souvent, surtout dans l'Italie méridionale, l'empressement et la ténacité des 'officieux', venant offrir des services qu'on ne leur demande pas. L'étranger est reconnu au premier coup d'œil par les individus qui vivent de lui: chacun s'offre à lui servir de guide, à le conduire aux édifices, à porter son bagage, à nettoyer sa chaussure, à lui louer une monture ou une voiture, à lui vendre des brimborions soi-disant antiques; mais en somme on s'arrange du caractère facile et, en général, gai et animé, des gens avec qui l'on a affaire. (*J p. IV*)

La catégorisation du peuple (on notera à cet égard la rubrique *Rapports avec le peuple* du B) est de type idéologique, marquée par les dysphories et les mises en garde, et s'effectue selon un cloisonnement des couches sociales foncièrement hiérarchisé ainsi qu'un *esprit de classe* fortement marqué, dont témoignent des expressions euphémisantes telles que *autres gens de la sorte* qui s'oppose à celle des *personnes comme il faut*, comme dans l'exemple suivant où même la langue et le code linguistique balisent les usages sociaux:

- En parlant à des personnes comme il faut et même aux domestiques en Toscane, on emploie le mot 'lei' et la 3^{ème} personne du singulier. Autrement on dit 'voi' aux domestiques, garçons, cochers, etc. (*Rubrique Langue*) (B p. X)

Dans le Baedeker, ce cloisonnement social implique également les femmes-touristes, les *dames*, pour lesquelles la bienséance édicte d'ultérieures recommandations:

- (...) les restaurants italiens, dont les meilleurs peuvent aussi être fréquentés par les dames. (*Rubrique Restaurants*). (p. XX)

- Le parterre est la place ordinaire des hommes. Si l'on est en société, en particulier avec des dames, il vaut mieux louer une loge, où l'on ne va toutefois guère qu'en toilette de soirée. (*Rubrique Théâtre*).

- En cas d'excursion, on s'arrangera de façon à rentrer en ville au plus tard à la nuit tombante. Les dames seules ne devraient absolument pas s'aventurer, ce qui est souvent le cas p. ex. à Rome et Naples, dans des contrées écartées. (*Rubrique Sécurité publique*). (p. XXV)

Cette codification des rapports avec non pas le peuple italien, mais le *peuple* tout court, est bien évidemment le reflet de la société aisée, privilégiée et policée qui voyage en ce tout début du XXème siècle, où le tourisme désigne encore une modalité élitiste de villégiature, bien avant l'avènement du tourisme de masse. Les guides Baedeker et Joanne installent une *connivence* avec leurs lecteurs, partageant une même *communauté de savoirs* qui repose non pas sur une image de l'autre attendue, une hétéro-représentation - faite de stéréotypes - comme dans les guides contemporains, mais bien sur leur propre image et le maintien de leurs propres usages, même à l'étranger: pas d'hétéro-représentations donc, mais une forte auto-représentation basée sur l'idéologie bourgeoise¹³.

3. Les villes italiennes

Les guides contemporains présentent une relative homogénéité quant à la description des villes italiennes, basée sur la récurrence de clichés d'appellation¹⁴ qui produit une instantanéité de l'image stéréotypée, comme par exemple *Rome ville éternelle* (PF site), *Rome musée à ciel ouvert* (GR site), *Rome 28 siècles d'histoire* (PF et GR sites), *Florence ville-musée* (GR site), *Voir Venise et mourir* (PF et GR sites), et créant un figement des formules désignatives.

En revanche, les guides anciens B et J offrent une vision extrêmement subjective et hétérogène des villes¹⁵, ne comportant pas de clichés d'appellation, à une seule exception près.

Ainsi, de la ville de Turin n'apparaissent pas les mêmes caractéristiques, le B mettant l'accent sur son histoire et son caractère *sabaudo*:

¹³ "Les conseils que dispense le Guide Joanne sont essentiellement des normes, (...) parce qu'il a pour objet de diffuser, à travers tout le corps social, indépendamment de groupes sociaux déterminés, des valeurs réputées communes et très bourgeoises. (...) Même si le guide offre une large gamme (des hôtels de 'premier ordre' aux hôtels 'modestes') le tourisme, le séjour dans un hôtel demeurent réservés à une élite sociale." D. NORDMAN, *Les Guides Joanne ancêtres des Guides Bleus*, in P. NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, T. 1, pp. 1035-1069.

¹⁴ Pour une analyse approfondie des clichés d'appellation, voir M. MARGARITO, *La bella Italia des guides touristiques: quelques formes de stéréotypes*, op.cit, pp. 32-34.

¹⁵ Dans le J et le B, le traitement des villes est identique: d'abord des données géographiques et démographiques, puis une brève description de la caractéristique principale de la ville en question, pour passer ensuite à une liste détaillée des musées, infrastructures, services divers, etc. Les exemples ici sélectionnés sont les *formules* plus ou moins synthétiques des auteurs, soit l'image *condensée* des villes qu'ils ont choisi d'en donner.

- C'est une ville moderne, avec de belles avenues, des grandes places et des rues régulières mais d'un aspect monotone: celles du centre, qui avoisinent la place du Château, sont bordées de magasins et offrent une grande animation. (*J p. 14*)

- Le plan régulier sur lequel Turin est construite et par lequel elle se distingue de toutes les autres villes d'Italie, remonte au temps de la colonisation romaine. Ses rues, longues et larges, sont souvent bordées d'Arcades. Sur les places et dans les jardins publics, il y a une profusion de monuments élevés aux princes de la maison de Savoie, ainsi qu'aux hommes d'Etat et patriotes qui, soit en paroles soit en actions, aidèrent à la création de l'Unité d'Italie. (*B p. 5*)

Pour la ville de Gênes, le B multiplie l'utilisation de termes axiologiques valorisants, tandis que le J est plus descriptif:

- L'ancien Gênes qui s'étend autour du port, offre un réseau de rues en pente, étroites, irrégulières, bordées de maisons particulièrement hautes et en travers desquelles sont suspendues pendant le jour des quantités considérables de linge lavé et séchant. Une petite promenade dans les vieux quartiers est spécialement recommandée. (*J p. 24*)

- Elle s'étage en un vaste amphithéâtre au bord de la Méditerranée, la vieille ville formant un labyrinthe de ruelles étroites et escarpées, bordées de maisons très élevées, tandis que les quartiers neufs ont de larges et longues rues régulières. La mer, un site incomparable, un port grandiose et les souvenirs de l'ancien éclat de la république dont témoignent quantité de palais de l'aristocratie, font de Gênes une des villes les plus attrayantes pour le touriste. (*B p. 139*)

La ville de Milan, bien que faisant état du même trait commun de primauté économique, ne présente pas les mêmes activités, ni sur le plan commercial ni sur le plan artistique:

- Milan est non seulement une des villes les plus commerçantes et les plus industrielles de l'Italie, elle en est aussi une des plus intellectuelles. Par suite des travaux d'embellissement et d'agrandissement exécutés depuis 1860 jusqu'à nos jours, elle est devenue une ville de luxe et de plaisir, où affluent les étrangers. C'est de Milan que se répandent aux quatre coins du monde les artistes lyriques et le personnel des corps de ballets, enrôlés par les agences théâtrales. (*J p. 35*)

- C'est le premier marché monétaire de l'Italie et le plus important centre du monde pour le commerce de la soie, fabriquant également des tissus de laine et de coton, des machines, des meubles de luxe, etc. Elle occupe à cô-

té de Venise et de Rome une des premières places dans le domaine de la peinture italienne moderne. La sculpture sur marbre y a pris une telle exposition qu'elle est presque devenue une industrie. (*B p. 38*)

Venise est présentée de façon extrêmement littéraire par le J, comprenant même une citation, alors que le B s'appuie sur des données de nature linguistique pour sa description:

- Venise, 'la perle de l'Italie' ainsi que l'appelle Taine, est un de ces noms magiques qui captivent l'imagination, non seulement par la splendeur des souvenirs historiques et par celle de l'art, mais encore par la poésie mystérieuse d'un passé plein de fêtes, de courtisanes, de licence et de drames sombres. Pour les peintres et les architectes tout concourt à faire de Venise une ville sans égale. Elle reste encore aujourd'hui une ville à part, la plus étrange du monde peut-être. Elle ne connaît ni le bruit ni la poussière: le pied de ses maisons est dans la mer, ses rues sont des canaux, ses voitures sont des gondoles, un des traits les plus remarquables de la physionomie de Venise. (*J p. 94*)

- Ces canaux, qui baignent la base des maisons ou en sont séparés par des passerelles, ne sont généralement navigables que par les barques. Un dédale de ruelles étroites s'étend dans les intervalles. Les petits canaux portent le nom de rio. Les noms de rues sont, eux aussi, bien vénitiens. Les grandes rues s'appellent calle, salizzada, rioterra, ruga, les petites rues rughetta, corte, etc., les quais riva, fondamenta. Le centre du mouvement est la place St-Marc, brièvement appelée la Piazza, et à la Piazzetta qui la prolonge en retour d'équerre. (*B p. 82*)

La ville de Florence fait l'objet d'une description fort synthétique de la part du J tandis que le B insiste sur sa valeur artistique et culturelle:

- Florence, par sa situation et le relief élégant de ses monuments, justifie le renom de beauté que lui ont valu ses édifices et ses trésors artistiques. (*J p. 161*)

- C'est elle qui a donné l'essor à la langue et à la littérature italiennes, ainsi qu'aux beaux-arts. Un nombre incalculable d'œuvres d'art, telles qu'on n'en voit réunies nulle part sur un espace si restreint, les souvenirs d'une histoire importante et dont beaucoup de monuments grandioses rappellent les différentes phases, des environs charmants, font de Florence une des premières villes du monde. (*B p. 160*)

Rome, pour laquelle on retrouve le cliché d'appellation *ville éternelle* dans le B, présente la particularité d'une dysphorie dans le J, alors que le B mentionne des données historiques:

- Les rues sont généralement étroites, à l'exception des rues des quartiers neufs, qui sont grandes, régulières et ornées d'édifices, malheureusement presque toujours inférieurs, comme architecture, à ceux que l'on peut voir dans tout autre quartier moderne d'une ville d'Italie, de France ou d'Allemagne. (J p. 257)

- Rome, déjà surnommée dans l'Antiquité la 'ville éternelle', jadis la capitale du monde romain, puis celle du monde chrétien et des Etats de l'Eglise et depuis 1871 celle du royaume d'Italie, est située dans une plaine ondulée et volcanique (...). Ce n'est que depuis que Rome est devenue la capitale de l'Italie, qu'on a recommencé à élever de nouvelles constructions, qui ont donné aux collines une toute autre physionomie. (B p. 234).

On remarquera la rareté de la mention de la toute récente Unité d'Italie: seul le B la mentionne pour Turin, Rome et Naples. Cette disparité de traitement des villes (qui n'ont pas les mêmes caractéristiques d'un guide à l'autre), cette subjectivité (qui fait rarement coïncider dysphories et valorisations entre le B et le J), et cette hétérogénéité de regard sont certainement imputables au fait qu'en ce début de siècle l'éventualité d'une intertextualité entre guides est moindre par rapport aux guides contemporains pour lesquels la circulation des discours et des stéréotypes est abondante¹⁶. L'exemple le plus frappant de cette discordance de vision est certainement celui de Naples, qui bénéficie de la part du J d'une description valorisante, littéraire et narrativisée, alors que le B se contente d'une description synthétique et dysphorique, mentionnant l'adage *Voir Naples et puis mourir* (ancêtre du cliché d'appellation sur Venise), et des données historiques:

- Naples est la ville la plus peuplée et la plus bruyante d'Italie. Un des caractères propres à Naples, c'est le mouvement, la vie qui y règne, l'animation de sa population gesticulatrice et criarde. Aussi la rue est-elle particulièrement amusante: circulation intense de piétons et de voitures, nombreux troupeaux de chèvres qui, à certaines heures, sillonnent les

¹⁶ "(...) l'énonciation véhiculera une pluralité de points de vue et sera considérée comme globale d'autant qu'il existe une circulation des écrits dans ce domaine. (...) Ces emprunts d'un support à l'autre (d'un guide à l'autre NDR) contribuent à la circulation de certains stéréotypes." S. REBOUL, 'C'est très italien': quelques marques linguistiques pour déjouer les stéréotypes, op. cit., p. 158.

rues (on boit beaucoup de lait de chèvre), marchands ambulants, scènes populaires: l'attention est sans cesse en éveil. Quant aux fameux 'lazzaroni', qui ont si souvent figuré dans les descriptions des poètes et dans les récits des romanciers, les portefaix (facchini), les pêcheurs, les vendeurs ambulants de fruits, de légumes forment une population laborieuse et active. Mais par exemple à Naples comme aux environs, le voyageur devra faire ample provision de patience, car il sera obsédé et harcelé: avant tout par les cochers, puis par les officieux, guides, facchini, mendiants, vendeurs et vendeuses de fleurs, d'objets en corail, en écaille, en bois, de curiosités de toutes sortes, d'allumettes, de journaux, etc., sans compter les musiciens et les joueurs de piano mécaniques! Il faut, à notre regret, ajouter ici une autre remarque: sans parler de la facilité avec laquelle on peut être volé dans la rue, il y a chez certaines classes qui sont le plus en contact avec les étrangers un penchant marqué à les duper en surfaisant les prix, ou en refusant, par exemple, des billets de banque ou des pièces de monnaie parfaitement bonnes, ou en ne les acceptant qu'avec perte. (*J p. 389*)

- Son site et ses environs comptent parmi les plus beaux coins du monde. "Vedi Napoli e poi muori!", voir Naples et puis mourir, est un vieux dicton que répète volontiers même le dernier des Napolitains. La ville proprement dite, avec ses hautes maisons aux nombreux balcons, ses ruelles étroites, percées de larges artères depuis l'épidémie de choléra de 1884, ses quartiers extérieurs d'aspect uniforme, n'est cependant pas très attrayante. Aux points de vue historique et artistique, Naples est bien inférieure aux villes du nord et du centre de l'Italie, mais les superbes collections d'objets trouvés à Pompei et à Herculaneum, et réunies au musée National, compensent largement ce désavantage. La marche victorieuse et triomphale de Garibaldi et l'entrée des troupes piémontaises en 1860, amenèrent l'annexion de Naples au nouveau royaume d'Italie. (*B p. 368*)

Il est toutefois frappant de constater la permanence de l'image (stéréotypée?) marquée par les traits sémantiques de la vitalité et de l'exubérance entre le J et les guides contemporains, comme si celle-ci avait traversé le siècle pour demeurer dans l'imaginaire collectif français:

- Et puis, qui n'a pas visité Naples ne connaît pas vraiment l'Italie. Le verbe haut et les gesticulations théâtrales des Napolitains, leur goût pour la superstition et l'exagération baroque, le caractère frondeur et éruptif de la ville... tout ici respire l'italianité. (...) Ouvrez les yeux, la rue est un théâtre grandeur nature: le linge est étendu aux fenêtres, les moteurs des vespas résonnent dans les vicoli, les artisans travaillent sur le pas de leur magasin, les pâtisseries et pizzerie s'ouvrent sur la rue, les gamins jouent au foot sur les places et les échoppes, où l'on trouve toutes sortes

d'objets, font penser aux souks marocains. Bienvenue en Méditerranée !
(GR site)

- Naples est une ville grouillante, de jour comme de nuit. Rues étroites et sinueuses, atmosphère bouillonnante, semblant de chaos finalement parfaitement intégré par l'ensemble de la population où l'aléatoire prend une place essentielle. Un adjectif résumerait bien la situation: imprévisible. (...) Regarder l'agitation depuis sa fenêtre... Ici, le curieux est heureux. Les habitants sont nombreux à faire de leur balcon une pièce à part de la maison, ce qui leur permet d'entendre la rue chanter ses sérénades, de sentir son parfum mais aussi de subir les vrombissements des scooters !
(PF site)

Conclusion

Au terme de ce bref aperçu, quelques constatations s'imposent. En premier lieu, il apparaît que la typologie textuelle du guide touristique possède des caractéristiques intrinsèques et invariables dans le temps. En effet, les propriétés discursives de la valorisation, de la dysphorie et du balancement axiologique se révèlent être une constante, ainsi que la fonction de mise en garde du voyageur. En revanche, force est de constater l'instabilité et la variabilité des stéréotypes d'un siècle à l'autre, ce qui corrobore l'hypothèse de la relativité de ceux-ci, eu égard à leur inscription dans une historicité déterminée, elle-même sujette à des mutations en diachronie: aussi le regard change-t-il au cours d'un siècle. Cependant, et pour conclure sur une note d'humour, il semblerait qu'un élément perdure dans la modernité à propos des trains, dont Baedeker disait déjà en 1909:

Les grandes lignes italiennes sont la propriété de l'Etat. L'exploitation laisse encore à désirer sur bien des points. Ces dernières années, les retards étaient presque de règle.

Références bibliographiques

R. AMOSSY, A. HERSCHBERG, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2005

- C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Suivez le guide !*, in AA.VV., *La Communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (eds), Paris, L'Harmattan, 2004
- R. LANQUAR, *Le tourisme international*, Paris, PUF, 1995
- D. NORDMAN, *Les Guides Joanne ancêtres des Guides Bleus*, in P. NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, T. 1
- M. MARGARITO, *La bella Italia des guides touristiques: quelques formes de stéréotypes*, in M. MARGARITO (dir.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, 2000
- M. MARGARITO, *Eléments dysphoriques dans les guides touristiques: la Sicile des guides français*, in "Synergies Italie", I (2004)
- M. MARGARITO, *Quelques configurations de stéréotypes dans les textes touristiques*, in AA.VV., *La Communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, F. BAIDER, M. BURGER, D. GOUTSOS (eds), Paris, L'Harmattan, 2004
- S. REBOUL, *'C'est très italien': quelques marques linguistiques pour déjouer les stéréotypes*, in M. MARGARITO (dir.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, 2000

Guides touristiques consultés

- K. Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, Leipzig, Paris, Karl Baedeker éditeur, 1909
- P. Joanne, *Guides-Joanne, Italie*, Paris, Hachette, 1907
- Guide du routard Italie du Nord*, Paris, 2010
- www.routard.com
- www.petitfute.com

IBRIDAZIONI DI EROI E DI GENERI TRA FRANCIA E ITALIA:

DA *LES GARIBALDIENS. RÉVOLUTION DE SICILE ET DE NAPLES*
DI ALEXANDRE DUMAS (1861)
A *GARIBALDI EN SICILE* DI MARCELLO PANNI (2005)

Laura Rescia

1. Le vicende del Risorgimento italiano furono, come noto, seguite con grande attenzione e partecipazione dal pubblico d'oltralpe. Durante la spedizione garibaldina in Meridione, malgrado le restrizioni del governo francese, che impediva aperte manifestazioni di solidarietà, si organizzarono raccolte di fondi, e un buon numero di volontari francesi raggiunsero la Sicilia passando da Genova, sia pure in misura minore rispetto agli apporti provenienti da altri paesi d'Europa¹.

Con il progredire delle vicende politiche risorgimentali, l'immagine dell'Italia si trasformerà agli occhi dell'opinione pubblica francese: sotto il *Second Empire* la nazione italiana, da culla dell'arte e pittoresco soggetto di *impressions de voyage*, assurgerà a simbolo di una modernità storico-politica senza precedenti, emblema di un riscatto che le rivoluzioni della prima metà del XIX secolo non avevano saputo ottenere per il popolo francese.

È quanto si può constatare alla lettura di *Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples* di Alexandre Dumas, da annoverarsi tra i maggiori responsabili della costruzione e diffusione del sentimento di ammirazione francese per l'Italia risorgimentale. Attraverso la testimonianza della sua partecipazione alla spedizione dei Mille, egli contribuirà in modo determinante a modellare e diffondere una rappresentazione delle gesta di Garibaldi destinata a lunga sopravvivenza nell'immaginario collettivo dei francesi²: e questo proprio nel momento in cui, attraverso la narrazione e

¹ L. RYALL, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Bari, Laterza, 2007 [ed.or.: *Garibaldi. Invention of a Hero*, New Haven and London, Yale University Press, 2007], pp. 355-370.

² M. AGULHON, *Le mythe de Garibaldi en France de 1882 à nos jours*, in *Giuseppe Garibaldi e il suo mito*, Atti del 51. Congresso di storia del Risorgimento italiano, Genova, 10-13 novembre 1982, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 1984, pp. 259-303.

la mitizzazione della storia contemporanea, il popolo italiano cominciava a identificare e costruire i propri eroi e la propria identità³.

Pur non essendo l'unico testo dumasiano dedicato al condottiero, *Les Garibaldiens*, edito nell'immediatezza delle vicende dei Mille, fu il più efficace canale di conoscenza dell'Eroe dei Due Mondi per il pubblico francese: il suo successo sarà durevole⁴ e riconosciuto sia dai partigiani dell'unificazione italiana che dai suoi detrattori. Le vicende editoriali di questo testo, che ripercorreremo brevemente, si incrociano con il mutamento dell'immagine dell'Italia che esso convoglia: da terra *pittoresque* a luogo di complessità politico-sociale. Ci proponiamo in primo luogo di analizzare come Dumas abbia contribuito alla costruzione del mito garibaldino, per poi soffermarci su un momento della fortuna di questo testo, a quasi centocinquant'anni dalla sua *editio princeps*.

Il 16 aprile 2005 al Teatro San Carlo di Napoli viene messa in scena la prima di *Garibaldi en Sicile*⁵, opera lirica in due atti e sedici *tableaux vivants*, su libretto di Kenneth Koch, "liberamente tratto" dal testo di Alexandre

³ Le più recenti indagini storiche sulla figura di Garibaldi sono centrate proprio sulla strategia di glorificazione dell'immagine del condottiero, la cui celebrità fu frutto di una precisa strategia retorica, volta a sostenerne il culto ai fini di sollecitare il sentimento di appartenenza alla nazione italiana. Ciò fu reso possibile anche grazie alle enormi trasformazioni nel campo delle comunicazioni di massa, cf. il fondamentale saggio di L. RYALL, op. cit.; e M. ISNENGHI, *Garibaldi fu ferito. Il mito, le favole*, Roma, Donzelli, 2007: "quando la spedizione era ancora in corso, quando i Mille erano a Palermo si mise in moto la macchina celebrativa di costruzione della mitizzazione dell'impresa. Ciò si misura non solo nei monumenti pubblici, precocissimi, ma anche nella modernizzazione e politicizzazione di nomi di piazze e di vie", p. 103.

⁴ Oltre a conoscere una traduzione inglese nello stesso anno della pubblicazione (a cura di E. Routledge, London, Routledge), il testo verrà nuovamente stampato nel 1868 e nel 1882, sempre per i tipi di Michel Lévy. Il successo del volume è testimoniato altresì dalla parodia che ne fece il giornale satirico "La Strenna del Fischietto" che pubblicò, nel 1862, un supplemento dal titolo *La Garibaldumasseide*, una trentina di pagine volte a presentare lo scrittore francese come un mitomane, desideroso di attribuirsi immeritatamente un importante ruolo militare e diplomatico nella spedizione dei Mille. Ne troviamo ancora eco nella stampa francese, a molti anni di distanza. Il quotidiano conservatore *Le Gaulois* del 13 luglio 1907, pubblicando in prima pagina la notizia dell'inaugurazione, a Parigi, di una statua di Garibaldi, riporta sulla stessa una recensione a *Les Garibaldiens*, pur senza simpatia per il governo di Clémenceau, né per il presidente della Terza Repubblica Armand Fallières, presente alla cerimonia, né per Garibaldi ("ce que M. Fallières va tout à l'heure honorer en lui (...) c'est la spoliation du Saint-Siège par le célèbre condottiere, c'est l'outrage que Garibaldi a prodigué à l'Eglise après avoir spolié son chef: c'est le grand anticlérical, le grand anticatholique et le grand révolutionnaire"). Di Dumas vengono sottolineate le tendenze mitomani, ma su di lui lo sguardo sembra più tollerante.

⁵ http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2005/eventi/2005_05_22_garibaldi_ensicile/presentazione_trama_libretto.pdf, consultato nel dicembre 2010.

Dumas, e musicato dal maestro Marcello Panni, che, come egli stesso spiega nell'articolo introduttivo al libretto, è altresì autore della versione definitiva del testo, in seguito alla precoce scomparsa del librettista. Ci siamo interrogati sulle modalità di incrocio di questi sguardi: la casuale scoperta del libro di Dumas da parte di Panni⁶ non è sufficiente a spiegare una scelta tanto importante. Abbiamo voluto verificare come il genere letterario prescelto da Dumas e le precipuità della sua scrittura abbiano potuto influenzare o più semplicemente riverberarsi sulla creazione di quest'opera.

2. A Genova, il 28 maggio 1860, Alexandre Dumas, con un sapiente artificio retorico di anticipazione e spettacolarizzazione, prefigura ai suoi lettori gli esiti della spedizione garibaldina, preparando in tal modo il loro orizzonte d'attesa:

Si cette expédition réussit, si elle a les moindres résultats qu'en réussissant elle doit avoir, elle sera, avec le retour de Napoléon de île d'Elbe, un des grands événements de notre dix-neuvième siècle⁷.

A cinquantotto anni, Dumas è scrittore di grande celebrità: la sua partecipazione al rinnovamento teatrale romantico lo ha visto impegnato nel Théâtre Historique, ha già pubblicato molti dei suoi successi romanzeschi (*Le comte de Montecristo*, *La reine Margot*, *Le vicomte de Bragelonne*), ed è un personaggio pubblico di primo piano anche per la sua partecipazione alla Rivoluzione del 1830. È a questo punto della sua esistenza che egli deciderà di seguire l'impresa garibaldina, a bordo della goletta *Emma* e attorniato, come sua abitudine, da una nutrita e variegata corte: una giovane amante, un rinomato fotografo, un amico di simili opinioni politiche⁸, un cospicuo numero di persone di servizio.

Garibaldi non è per lui uno sconosciuto: dopo averne fatto l'eroe del suo romanzo *Montevideo ou une nouvelle Troie*⁹, Dumas lo incontra a Torino il 4 gennaio 1860¹⁰, dove si impegna a sostenerlo con una donazione

⁶ M. PANNI, *Il mio Garibaldi, storia di un'amicizia*, ivi, p. 19.

⁷ A. DUMAS, *Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples*, Paris, Michel Lévy, 1861, p. 5.

⁸ Si tratta dell'attrice Emilie Cordier, all'epoca ventenne, del celebre fotografo Gustave Le Gray, del politico Edouard Lockroy.

⁹ Paris, Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et C.^{ie}, 1850.

¹⁰ La relazione di questo incontro è riportata sotto il titolo *Une visite à Garibaldi* in *Causeries*, Paris, Michel Lévy, 1860, 2 voll.

d'armi, ricevendo l'incarico di diventare suo biografo; e poi nuovamente, alla fine dello stesso gennaio, sul lago di Como, dove si avvia la redazione dei *Mémoires*. È proprio per recuperare ulteriori appunti del condottiero che nel maggio del 1860 lo scrittore dirige la sua nave verso Genova. Salpato da Marsiglia il 9, egli era intenzionato a compiere un'esplorazione del Mediterraneo, con lunghe tappe in Grecia, a Costantinopoli, in Siria e in Egitto. Arrivato nel porto ligure apprenderà dal chirurgo garibaldino Bertani le vicende relative alla partenza del *Lombardo* e del *Piemonte* da Quarto e lo sbarco di Garibaldi a Marsala. Il desiderio di raggiungere il condottiero in Sicilia, per appoggiarne l'azione attraverso un sostegno diplomatico ed economico, è repentina e, come si addice al sanguigno carattere del romanziere, impellente al punto di non fargli rimpiangere il primigenio, e a lungo progettato, itinerario di navigazione.

Questo improvviso mutamento di rotta è percepibile anche nelle particolarità stilistiche del diario di bordo che Dumas aveva già intrapreso con la partenza da Marsiglia. Come evidenziato da Claude Schopp¹¹, le pagine redatte durante il trasferimento da Marsiglia a Genova presentano tutte le caratteristiche del *récit de voyage*, ricco di digressioni e annotazioni coloristiche, intriso di umorismo, talvolta di franca comicità; mentre nella seconda parte, quella successiva alla decisione di seguire i Mille, è il *reportage* – diretto o indiretto – dei fatti avventurosi e militari a prevalere: Dumas fa ricorso a testimoni plurimi per raccontare ciò a cui egli stesso non ha potuto assistere. Con il suo arrivo a Palermo, egli riprende il suo racconto in veste di collaboratore diretto di Garibaldi, che seguirà attraversando la Sicilia da Palermo a Messina, per poi risalire verso Napoli e assistere alla cacciata dei Borboni. Con tutta probabilità, dopo il 21 giugno interviene un ulteriore elemento destinato ad influire sulla sua scrittura. Dumas, infatti, alla sua partenza dal porto francese, presupponeva di aver stretto intese editoriali per la stampa del suo diario di viaggio sul giornale *Le Constitutionnel*, che ne aveva già annunciato la prossima pubblicazione sotto forma di *feuilleton*. In realtà, dopo aver ricevuto i primi tre manoscritti, l'editore abbandona il progetto: anche altri quotidiani nazionali, interpellati da un intermediario, non sembrano interessati all'acquisto¹². Ecco dunque che, con la nota poliedricità, Dumas abbandona a sua volta quello che era nelle intenzioni iniziali un *récit continu*, destinato a

¹¹ C. SCHOPP, *Alexandre Dumas, la mille et unième chemise rouge. D'impression de voyage en reportage*, in *Alexandre Dumas, une lecture de l'Histoire*, dir. M. Arrous, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003, pp. 339-359.

¹² *Ivi*, p. 355.

pubblicazione differita di almeno qualche mese, per dare alla sua testimonianza una forma epistolare, utilizzabile per una pubblicazione immediata. Scrive infatti alcune lettere a Giacinto Carini, ufficiale garibaldino ferito a Palermo ed ivi rimasto, per metterlo al corrente dell'evoluzione della spedizione, alcune delle quali saranno immediatamente pubblicate, come verificato da Schopp, sulle pagine di giornali italiani e francesi¹³. Il pragmatismo commerciale del grande romanziere trova in questa circostanza ulteriore conferma: ma la commercializzazione del suo scritto non si fermerà qui.

Il 2 febbraio 1861 infatti l'editore Michel Lévy pubblica *Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples*: suddiviso in ventitrè capitoli, il testo racchiude pagine scritte dal 28 maggio al 15 novembre 1860, raccogliendo dunque sia parte del diario di bordo da Genova a Palermo, sia le lettere a Carini, da cui sono state espunte le caratteristiche epistolari, e che appaiono ora sotto forma diaristica¹⁴.

La vicenda editoriale di questo testo, di per sé dunque assai composita e interessante, ci pone di fronte a un risultato letterario ibrido per molti aspetti, essendo il frutto di un rimaneggiamento di una forma in parte diaristica in parte epistolare, dove la lettera ha, fin dalle sue origini, un doppio destinatario. Si tratta, per la seconda parte del *reportage*, di un discorso che, riprendendo la definizione di Kerbrat-Orecchioni, possiede le caratteristiche del *trope communicationnel*¹⁵: apparentemente destinato a Carini, ma in realtà diretto a un pubblico più vasto poiché, nello scrivere al suo corrispondente, Dumas aveva già in mente una strategia di collocazione editoriale immediata. Questa parte del discorso dumasiano è dunque innegabilmente influenzata dalla consapevolezza, fin dalle origini del testo, di un doppio destinatario. La scrittura di *Les Garibaldiens* è da considerare poi in stretta relazione con il divenire della scrittura giornalistica dell'epoca, a cui notoriamente lo scrittore diede contributi continui in veste di articolista¹⁶ e come direttore di grandi imprese giornalistiche, tra cui l'avventura dell'*Indipendente*, giornale che fonderà e dirigerà a Napoli dal 1860 al 1864.

¹³ Ivi, pp. 356-357 e note.

¹⁴ L'intero giornale di bordo, addizionato di alcune lettere a Carini, viene poi pubblicato da Dumas stesso nel 1862 in coda a *Le Monte-Cristo* con il titolo *Une Odyssée en 1860*; l'edizione più recente è *Vive Garibaldi! Une odyssée en 1860*, éd. C. Schopp, Paris, Fayard, 2002 [*Viva Garibaldi! Un'odissea nel 1860*, a cura di C. Schopp, Torino, Einaudi, 2004.]

¹⁵ Cf. C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, Paris, Colin, 1990, p. 92.

¹⁶ Il repertorio bibliografico di H.Talvart e J.Place segnala più di duemila collaborazioni a numerosi giornali italiani e francesi.

Occupiamoci ora di rintracciare nel testo dumasiano il profilo del condottiero italiano, prima di considerare come questi contenuti trovino sostegno nella forma prescelta da Dumas.

3. Dumas dipinge la rappresentazione dell'eroe riprendendo in parte quanto già tratteggiato in *Montevideo* e nelle *Causeries*. All'aspetto e alle caratteristiche fisiche viene riservato uno spazio minore rispetto ai precedenti scritti, nei quali la bellezza e la virilità garibaldine primeggiavano: ne *Les Garibaldiens* ogni accenno in tal senso è funzionale all'esaltazione dell'eccezionalità del personaggio, intesa soprattutto come *virtus* interiore. Dumas si sofferma sull'abbigliamento del condottiero, che, pur simile a quello degli altri garibaldini, se ne distingue per maggior semplicità, veicolando un'immagine di sobrietà utile all'evocazione di un'ineccepibile purezza morale:

Garibaldi simplifie beaucoup le costume: au lieu d'une blouse, il porte une chemise, et son pantalon, fort usé, n'a pas de bandes¹⁷.

Il est vraiment magnifique, [...] avec son chapeau de feutre écorné par une balle, sa chemise rouge, son pantalon gris traditionnel et son foulard noué autour de son cou faisant capuchon en arrière¹⁸.

Garibaldi a pour toute fortune deux pantalons, deux chemises rouges, deux foulards, un sabre, un revolver et un vieux chapeau de feutre¹⁹.

Son déjeuner se composait d'un morceau de veau rôti et d'un plat de choucroute²⁰.

Il était étendu sur la dalle, la tête appuyée sur sa selle; écrasé de fatigue, il dormait.

Près de lui était son souper: un morceau de pain, une cruche d'eau²¹.

Tanto sobrio nell'apparenza quanto parco nel nutrirsi, l'eroe è schivo nel comportamento, rifiutando ogni atteggiamento di deferenza nei suoi confronti:

Une chose l'exaspère: c'est que les Siciliens, bon gré, mal gré, l'appellent Excellence et veulent à toute force lui baiser la main²².

¹⁷ A.DUMAS, *Les Garibaldiens*, cit., p. 130.

¹⁸ Ivi, p. 37.

¹⁹ Ivi, p. 146.

²⁰ Ivi, p. 38.

²¹ Ivi, p. 164.

²² Ivi., p. 103.

La nobiltà d'animo del condottiero emerge evidentemente dal contrasto tra umiltà di comportamento e grandezza delle gesta: la descrizione dell'audacia e del coraggio del combattente, unite a una tranquillità e serenità straordinarie, occupa un considerevole spazio testuale:

Le général au milieu du feu, donne ses ordres avec son calme ordinaire. Peu à peu toute la colonne traverse la route sous les yeux du général, d'autant plus exposé au feu qu'il se tient à cheval, poussant ses hommes en avant²³.

L'eroe è infaticabile: durante la battaglia di Calatafimi, mentre i suoi uomini hanno necessità di riprendere il fiato, egli rimane in vigile allerta:

Garibaldi seul reste debout, au milieu de ses hommes couchés, sans doute les Napolitains l'ont reconnu, car tout leur feu se concentre sur lui²⁴.

Paragonato a Napoleone per capacità d'incidere sulla storia, a Cesare per la sua tattica militare, decisa e improvvisa, a Cincinnato, per abilità e modestia, il generale tratteggiato da Dumas riprende e sostiene l'iconografia dell'eroe che già circolava in Italia come in tutta Europa²⁵, aggiungendovi però un tratto specifico. Il suo condottiero, sebbene innegabilmente laico, viene a più riprese presentato come un uomo animato da un sentimento spirituale e non del tutto avulso da una dimensione religiosa, che sembra agire quasi *malgré lui*. Quello di Dumas è certamente da leggersi come tentativo di rassicurare l'opinione pubblica francese, e i conservatori in particolare, preoccupati per le sorti del papato: come noto, Napoleone III, pur appoggiando il processo di unificazione per contrastare il potere degli Austriaci, non nasconde le preoccupazioni per la minaccia ai territori della Santa Sede, dove vengono mantenute truppe francesi.

Più volte indicato come uomo della Provvidenza, in virtù della svolta da lui impressa alla storia italiana, Garibaldi viene raccontato come uomo rispettoso del clero, e, malgrado la scomunica, provvisto di un confessore personale, quel fra Giovanni aggregatosi alle truppe nei pressi di Salemi, episodio su cui ci soffermeremo oltre. Dumas cerca di distruggere l'immagine di un Garibaldi ferocemente anticlericale per

²³ Ivi, p. 89.

²⁴ Ivi, p. 70.

²⁵ Si vedano a questo proposito L. RYALL, cit, p. 235 passim e O. CALABRESE, *Garibaldi: tra Ivanhoe e Sandokan*, Milano, Electa, 1982.

presentarlo invece come sensibile alla fede, pronto perfino ad accettare una benedizione:

Et l'homme terrible qui, disent les journaux napolitains, a reçu du démon la puissance de jeter le feu par les yeux et par la bouche, non seulement se laissa, comme un enfant, conduire par le prêtre, mais encore, pris, comme un poète qu'il est, par le sentiment religieux, que l'on ne repousse jamais entièrement, en face de tous, en face de la population, en face des paysans, en face de son armée, il se laissa tomber à genoux sur les marches extérieures de l'église [...] [frère Jean] bénit Garibaldi au nom de Dieu, de l'Italie et de la liberté²⁶.

In questo senso dunque egli diviene il mezzo di cui Cristo s'avvale per compiere la missione di liberazione dell'umanità dall'oppressione: la dimensione messianica del suo arrivo è sottolineata dalla descrizione del clima di attesa del popolo meridionale:

Les enfants chantaient sur tous les tons, en passant près des sbires – Garibaldi viene, Garibaldi viene! –
La jeune femme à laquelle on enlevait son mari, la mère à laquelle on enlevait son fils, la sœur à laquelle on enlevait son frère, au lieu de pleurer, menaçaient.
– Garibaldi viene, Garibaldi viene ! criaient-elles aux sbires.
Et les sbires sentaient un frisson dans leurs veines à ce nom redouté de toute tyrannie. [...]
A mesure que la nouvelle se confirmait, on ne s'abordait que par ces mots – Et bien, Garibaldi ? Il vient, il vient ! – répondaient les voix des passants à celle de l'interrogateur²⁷.

Nella vulgata popolare la protezione divina diviene miracolosa:

les soldats qui ont combattu a Calatafimi disent que le général a huit pieds de haut, qu'il a reçu pendant le combat cent cinquante balles dans sa chemise rouge, mais qu'après le combat il a secoué sa chemise et que toutes les balles sont tombées à ses pieds²⁸.

²⁶ A. DUMAS, *Les Garibaldiens*, cit., p. 77.

²⁷ *Ivi*, p. 56.

²⁸ *Ivi*, p. 41.

L'invincibile gigante, degno di un'epopea omerica, non è però solo frutto dell'immaginazione popolare: a più riprese Dumas si adopera per dipingerlo in tal senso:

Au milieu de ces barques qui fuyaient effarouchées comme une volée d'oiseaux, une seule s'avancait suivant la ligne droite, inflexible comme celui qui la montait. Celui qui la montait c'était le général Garibaldi. Le fort continuait de faire feu sur le paquebot; les boulets portaient trop haut ou trop bas, aucun ne l'atteignait²⁹.

I critici che si sono occupati di questo testo si sono interrogati sull'attendibilità della narrazione storica di Dumas³⁰, malgrado egli stesso avesse dichiarato in prima pagina la sua natura di *témoin à peu près oculaire*³¹, espressione programmatica di un atteggiamento autoriale che si proclama attendibile solo *all'incirca*, non avendo assistito alla totalità dei fatti raccontati. Il criterio di approssimazione è estendibile anche alla qualità del racconto, e al suo rapporto tra realtà e finzionalità.

Cambiando prospettiva, ci sembra utile considerare la forma ibridata di questo testo, che in tutta evidenza si situa a cavallo tra cronaca storica e finzionalità letteraria, abbandonando il punto di vista squisitamente storico, per apprezzarne invece la forma e le modalità discorsive, inquadrabili come sperimentazione di nuovi protocolli di scrittura che all'epoca si andavano costruendo.

Negli stilemi giornalistici ottocenteschi è possibile verificare come i generi letterari si mescolino e si confondano nella trattazione dei *faits divers*: è l'epoca in cui il *reportage* di presunta oggettività non esclude mai un forte

²⁹ Ivi, p. 171.

³⁰ F. BOYER, *Les Garibaldiens d'Alexandre Dumas: roman ou choses vues?* in "Studi Francesi", 1, 1960, pp. 26-34; A. COLLET, *Alexandre Dumas et Naples*, Centro Interuniversitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", Genève, Slatkine, 1994. A. MANSAU, invece, sposta la prospettiva critica, leggendo nell'epopea garibaldina di Dumas la costruzione del mito personale della libertà, cf. *Regards croisés d'Alexandre Dumas et Anita sur Garibaldi, général en son labyrinthe*, in *Alexandre Dumas e il Mezzogiorno*, Atti del convegno di Napoli, 7-8 novembre 2002, a cura di A. Patierno, Napoli, Cuen, 2004, pp. 271-281.

³¹ Sulla posizione dello scrittore rispetto alla storia, già Hector Parigot s'interrogava, dalle pagine della *Revue de Paris* nel luglio 1902, indagando l'utilizzo delle fonti documentarie alla base di molti romanzi storici dello scrittore, e concludendo: "il a eu l'intuition du passé. C'est pourquoi ses romans sont historiques plus que ses histoires. Chroniqueur, il compile ou découpe; romancier il voit".

intervento del *pathos*³². Dumas, che perfettamente incarna la figura dello scrittore e del giornalista, è a suo agio con tali strategie di scrittura, e dimostra di saper utilizzare la natura spuria del suo racconto a fini apologetici.

Ognuno dei ventitré capitoli di *Les Garibaldiens* contiene la narrazione di diverse giornate, talvolta di luoghi diversi, diaristicamente indicati: all'interno di ognuna di queste, si moltiplicano i *collages* di *pièces jointes* di differente natura e origine, dove emittente e destinatario sono i più vari: lettere di Garibaldi ai suoi collaboratori, redatte in lingua italiana o francese; lettere di ufficiali garibaldini dirette a Dumas; raccomandazioni scritte di Garibaldi, che invia suoi emissari ai governatori locali; manifesti e proclami dello stesso, rivolti alla popolazione locale; lettere di dimissioni o di resa di amministratori locali e così via. Una vera polifonia narrativa, dunque, in cui la scrittura diviene da individuale a collettiva, e a cui si aggiunge l'elemento dell'attualità, poiché tutti i documenti sono riprodotti in tempo reale. L'insieme del testo assume dunque, per le sue stesse caratteristiche, un andamento non dissimile a quello della stampa contemporanea, eccezion fatta per gli inserti pubblicitari, evidentemente assenti nel testo dumasiano.

Bisogna inoltre considerare che tra i problemi che Dumas affronta dovendo modificare in itinere il suo progetto narrativo, da diario di viaggio, ricco di impressioni pittoresche, a cronaca di un testimone di fatti storici, vi è quello dell'attendibilità della fonte di informazione, che viene abilmente coniugato con l'intento apologetico a favore di Garibaldi.

La presenza di *pièces véritables* viene infatti, fin dalle prime pagine di *Les Garibaldiens*, giustificata esplicitamente con la necessità di conferire maggior attendibilità al suo scritto. La prima delle *pièces jointes* riguarda proprio una lettera attestante la veridicità dell'originalità dei *Mémoires*, seguita a poche pagine di distanza da una lettera di Garibaldi, e immediatamente dopo da due *dépêches*, una ufficiale, l'altra ufficioso, relative all'avanzata dei Mille tra Calatafimi e Palermo, riprodotte per offrire al pubblico una possibilità di comparazione, sollecitata esplicitamente dall'autore, che scrive in data 28 maggio:

Quant aux nouvelles que nous recevons passé la date du 9, elles sont, comme je vous l'ai dit, des plus contradictoires. Vous allez en juger³³.

³² M.-E. THÉRENY, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

³³ A. DUMAS, *Les Garibaldiens*, cit., p. 6.

In questo passaggio prevale la funzione conativa del testo: il lettore diviene parte in causa, come dovesse partecipare alla scelta prospettatasi nella realtà all'autore, che finge un'esitazione non più esistente al momento della scrittura, per poi proseguire:

On criait cette dernière dépêche dans les rues de Gênes, le cinquième jour après mon arrivée; tout était illuminé, des groupes stationnaient devant toutes les portes, des drapeaux aux couleurs de l'Italie unitaire flottaient à toutes les fenêtres.

Je courus chez Bertani, ne pouvant croire à l'authenticité de la nouvelle. Bertani non plus n'y croyait pas [...] En effet, le lendemain au soir, la nouvelle fut démentie, et, ce qui parut certain, c'est que Garibaldi était maître de Montreale et se préparait à marcher sur Palerme³⁴.

Fin da questo esempio, è possibile notare come l'utilizzo delle *pièces jointes* è ben lontano da quello di un semplice cronista. L'orchestrazione narrativa dumasiana è abilmente al servizio di una tensione crescente, che utilizza a suo piacimento i materiali più diversi, organizzando la *dispositio*, e intervenendo sui tempi verbali, per sostenere attenzione e partecipazione del lettore. Il narratorio interviene a livello della *fabula*: le funzioni referenziale, emotiva e conativa del discorso vi si intrecciano, essendo ugualmente presenti. Il discorso che ne emerge è ibridato tra cronaca, articolo giornalistico, autobiografia, epopea militare e agiografia.

La porosità tra letteratura e giornalismo è un fatto che investe tutta la scrittura, a partire dalla metà del XIX secolo, quando proprio intorno al rapporto con la realtà si va strutturando una nuova estetica romanzesca.

Trovandosi a testimoniare dei fatti garibaldini, dunque, Dumas utilizza e sperimenta dei nuovi protocolli di scrittura: e questi vengono posti al servizio della causa, per la costruzione del mito del condottiero. La questione dell'attendibilità storica di *Les Garibaldiens* ci pare dunque mal posta: il testo deve molto all'*inventio* del suo autore, ma questa rappresentazione della realtà sarà quella che *realmente* sosterrà l'ideologia dell'unificazione italiana all'estero. Garibaldi sarà, per i lettori di Dumas, umile, generoso e invincibile, tollerante nei confronti del clero e non insensibile ai richiami della fede.

³⁴ Ibid.

4. Ci chiederemo ora se e come l'ipotesto dumasiano sia stato in grado di agire sul libretto dell'opera lirica contemporanea *Garibaldi en Sicile*, composta in lingua francese: questa scelta, oltre a conferire un effetto straniente, segnala già un primo tributo all'autore dell'ipotesto. Ci limiteremo in questa sede a suggerire alcune riflessioni emerse dall'analisi comparativa in rapporto all'immagine di Garibaldi, per poi valutarne le affinità formali.

L'opera lirica, in versi e in prosa, si articola su due atti e sedici *tableaux vivants*, proponendo una narrazione non lineare che intercala i fatti garibaldini, dalla partenza da Quarto fino alla caduta di Milazzo, a momenti diversi della vita di Garibaldi (la partenza da Nizza, le vicende uruguaiane) e del Risorgimento (le riunioni politiche di Cavour, Vittorio Emanuele, Napoleone III), oltre a squarci onirici, che mettono in scena il fantasma di Anita, la Voce della Storia, la città di Nizza. I diversi quadri sono collegati da recitativi, in cui Dumas è il narratore principale, ma non unico: viene data voce a Emilie Cordier, a Gustave Le Gray, a Stefano Canzio. La molteplicità delle voci, collettive e individuali, è uno dei primi elementi di rievocazione dell'ipotesto dumasiano. Lo scrittore è evidentemente narratore e protagonista di *Les Garibaldiens*, e la doppia funzione viene recuperata da *Garibaldi en Sicile*, dove però è soprattutto la dimensione collettiva della narrazione multipla, così presente nel testo di partenza, a essere ripresa e sostenuta. Non si tratta a nostro avviso, come è stato detto, soltanto del frutto di una strategia di duplicità³⁵, quanto della restituzione di una descrizione corale, che dalla molteplicità e varietà del punto di vista trae fin dal testo originario il suo tono fondamentale. Tono assai appropriato alla rappresentazione di un'impresa così decisamente collettiva ma aporisticamente collegata alle caratteristiche individuali del suo principale eroe.

Il Garibaldi di Panni-Koch è in parte consonante all'immagine mitica circolante nell'Europa dell'epoca: ma vi si aggiunge una coloritura malinconica, che riprende e amplifica i temi della lontananza, del lutto e dell'esilio. Garibaldi fa la sua comparsa nell'opera soltanto nel secondo *tableau*, preceduto da un'introduzione, costituita da un coro garibaldino, e dal primo *tableau vivant* dove è Dumas il personaggio principale (recitativo e cavatina). Il legame tra i due quadri è costituito dal racconto di Canzio, che restituisce un generale silenzioso a bordo del *Piemonte*, suggerendone il pensiero:

³⁵ E. GIRARDI, *Il sapore di una storia*, in http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio/2005/eventi/2005_05_22_garibaldiensicile/presentazione_trama_libretto.pdf, pp. 11-17, p. 16.

Le Général est silencieux: revoit-il cette autre, lointaine nuit de vingt-six ans auparavant, où il commença cette vie d'exil, de lutttes et de persécutions qu'il n'a pas encore entièrement parcourue?³⁶

Qui si apre il secondo quadro, con l'addio di Garibaldi a Nizza, e l'evocazione di altri addii: la morte di Pisacane, i combattimenti in Uruguay, e la figura di Anita, che viene rievocata nel quinto quadro. Si immagina un'esitazione di Garibaldi di fronte al porto di Marsala, con l'apparizione del fantasma di Anita che incita Giuseppe a proseguire nell'impresa, suggerendo un'identificazione tra se stessa e l'Italia, dove il successo militare equivale a quello amoroso, e introducendo una scena che, rievocando gli stilemi del melodramma amoroso ottocentesco, appare non priva d'ironia:

GARIBALDI

Je pense à toi – amour! Femme! Maîtresse!

Oh, à quoi bon continuer

Puisque de toi je suis privé?

LE FANTÔME D'ANITA

En avant, en avant, mon grand amour

Regarde-moi, je suis ici

A tes côtés, Joseph Garibaldi,

Pour aujourd'hui et pour toujours!

GARIBALDI

Oh Anita, oh amour!

Où, je lutterai toujours

Ni pour le Roi, ni pour Cavour,

Mais pour toi et pour l'amour!

[...]

GARIBALDI

Eros ou héros c'est pour nous le même

Vaincre la Nuit pour apporter le Jour

C'est de Garibaldi le stratagème!³⁷

La tematica amorosa si intreccia con quella eroica: nell'ultima scena, Anita verrà incoronata Regina di Sicilia da un eroe che le dona, con il territorio conquistato, anche il suo cuore.

Se grande rilievo assumono le inserzioni d' invenzione degli autori-compositori, dove domina la componente del fantastico, numerosi sono

³⁶ Ivi, p. 32.

³⁷ Ivi, pp. 40-41.

gli episodi ripresi dalla *fabula* dumasiana³⁸, dove è la narrazione storica, già filtrata dallo sguardo dello scrittore francese, a dettare il tono della scena.

Le modalità di prestito testuale sono tre: la pratica della citazione è la principale, ma numerose risultano anche le parafrasi e le sintesi. Accanto ai procedimenti di abbreviazione degli episodi, che per esigenze sceniche vengono ridotti a pochi versi, e talvolta ricondotti dalla specificità alla generalità, come nel caso dei misfatti di Maniscalco, oppure traslati, con un'operazione di traduzione intersemiotica da narrazione a brano musicale, come per la battaglia di Calatafimi, notevole spazio viene riservato alla citazione diretta, precisa e puntuale, del testo dumasiano, che ritroviamo sia in prosa che in versi.

Gli autori hanno tuttavia operato liberamente rispetto alla *dispositio* originaria, e, nella pratica di riutilizzo dei materiali dumasiani, hanno ommesso o traslato alcuni passaggi: ne risulta, per quanto riguarda il profilo di Garibaldi, un eroe nuovamente e interamente laico, dal momento che l'intera dimensione religiosa ne è stata espunta. Nell'episodio del frère Jean, il raffronto puntuale con l'ipotesto fa emergere una pratica citazionale precisissima, fino ad un passaggio dove si osservano un'omissione e una variante significative:

Turr voit à l'instant même tout le parti qu'on peut tirer, au milieu d'une population superstitieuse comme la population sicilienne, d'un prêtre jeune, éloquent et patriote.

“Voulez-vous venir avec nous? Lui demande-t-il.

- C'est mon seul désir, répond le moine.

- Alors, venez, dit Garibaldi en poussant un soupir; vous serez notre Ugo Bassi.

[...]

Un officier lui dit: “Puisque vous voilà notre chapelain, frère Jean, il vous faut jeter le froc aux orties et prendre le mousquet”³⁹.

Ecco il testo del libretto:

³⁸ Ovvero la partenza da Quarto, le scene di crudeltà in Sicilia ad opera del prefetto Maniscalco, l'episodio di Fra Giovanni, lo sbarco dello scrittore a Palermo, l'incontro tra Dumas e Garibaldi di fronte alla cattedrale, il proclama in cui l'Eroe dei Due Mondi annuncia il suo arrivo al popolo napoletano.

³⁹ A. DUMAS, *Les Garibaldiens*, cit., pp. 64-65.

GARIBALDI

Jeune clerc, voulez-vous vous joindre à nous?

FRERE JEAN

C'est mon seul désir!

GARIBALDI

Fort bien! Alors, venez! Mais puisque vous voilà notre chapelain, frère Jean, il vous faut jeter le froc aux orties et prendre le mousquet ⁴⁰.

Anche nell'episodio dell'incontro palermitano tra Dumas e Garibaldi, laddove l'ipotesto riportava un dialogo tra i due personaggi in cui il francese si stupiva della partecipazione di prelati all'impresa, e Garibaldi rivelava di avere addirittura un confessore, il libretto dell'opera elimina tale passaggio, citando invece puntualmente, per il resto della scena, il testo di partenza.

È stato osservato che, per la pratica citazionale e per l'ironia di cui è pervaso, *Garibaldi en Sicile* può essere considerata un'opera postmoderna. Lasciamo alla competenza dei musicologi la valutazione dell'opera nel suo complesso. Tuttavia, per quanto riguarda il libretto, se il riuso e la distanziamento ironica possono far pensare a tale categoria, non ci sembra di trovarci di fronte a quella frammentazione, alla pratica del collage e alla decostruzione dell'intreccio che caratterizzano la narrativa postmoderna. Ci sembra invece una scrittura più affine al melodramma ottocentesco, soprattutto nell'utilizzo dei *tableaux vivants* e nell'irruzione del fantastico; e l'ironia e la leggerezza dei toni non si distanziano certo dallo sguardo dumasiano, che proprio della leggerezza e dell'ironia fa la propria cifra stilistica.

Marcello Panni ha dichiarato che la sua opera si avvicina, tra i possibili modelli, più a *Fra' Diavolo* che a *Ernani*⁴¹: nessuna tentazione tragica, dunque, o magniloquente, nel modello dell'*opéra comique* di Scribe-Auber, grande successo del 1830, e più volte rappresentata durante tutto il XIX secolo, ricca di inserzioni fantastiche e pervasa del mito francese dell'italianità. Notiamo che questa stessa opera viene citata da Dumas ne *Les Garibaldiens*, quando alla figura del brigante siciliano si dedica un intero capitolo.

La dialettica tra Storia e Mito è fondativa di una parte della nostra identità nazionale, alla cui costruzione hanno collaborato occhi stranieri, nel cui sguardo possiamo rispecchiarci, riconoscerci e arricchirci. Tra

⁴⁰ http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2005/eventi/2005_05_22_garibaldi_ensicile/presentazione_trama_libretto.pdf, p. 43

⁴¹ M. PANNI, *Il mio Garibaldi, storia di un'amicizia*, ivi, pp. 22-23.

il testo dumasiano, intervenuto in epoca risorgimentale a sostenere e diffondere l'idea unitaria, e l'opera di Panni-Koch, concepita nella contemporaneità in rievocazione di tale periodo fondativo, si muovono eroi e protagonisti storici di due culture sempre coinvolte in una reciprocità di scambi e di ibridazioni.

ECHI RISORGIMENTALI ITALIANI IN PORTOGALLO. ANTERO DE QUENTAL E LA “QUESTIONE ROMANA”

Orietta Abbati

Dopo circa un trentennio di rivoluzioni e guerre civili tra liberali, favorevoli all'avvento stabile di un regime costituzionale, e reazionari, sostenitori oltranzisti del ritorno all'*Ancien Régime* pre-Rivoluzione Francese, in Portogallo, sul virare della seconda metà del XIX secolo, ci si avvia per un lungo periodo di pace politico-sociale, dominato dal Movimento della Regeneração (futuro Partido Regenerador) che prenderà il potere con il Maresciallo-Duca Saldanha nel 1851. Questi, imponendo un proprio regime autoritario, riesce a mettere fine al conflitto politico – causa di una lunga e insanabile instabilità di governo – tra Settembristi e Cartisti¹.

Scrive Maria Filomena Mónica:

O Governo de 1851-56, a «Regeneração», foi uma fusão de gente de proveniências, aspirações e ideologias diversas. Velhos e novos, amigos e inimigos, conhecidos e desconhecidos, davam-se a mão. [...] A disputa entre os cartistas e os setembristas, que dominara os debates da primeira metade do século, desapareceu. [...] Entre 1851 e 1855, viveu-se um clima

¹ Dopo le guerre liberali degli Anni Venti e Trenta, sconfitti definitivamente i Conservatori reazionari, detti anche Miguelisti in quanto guidati dal Principe Miguel, fratello minore del re costituzionalista Pedro V, i Progressisti, usciti vincitori dal conflitto, si dividono a loro volta in Settembristi e Cartisti. I primi si riconoscono nella prima Costituzione, assai radicale, emanata dal re Giovanni VI nel settembre (da qui il nome del movimento) del 1821. Gli altri si raggruppano attorno ai principi della Carta Costituzionale del 1826, molto più moderata, che non presentava quegli eccessi di democratizzazione, presenti nella precedente Costituzione e che avevano in gran parte determinato la rivolta dei Conservatori. Lo scontro politico, causa di una lunga instabilità di governo, tra le due tendenze aveva profondamente travagliato il Paese fino a tutti gli Anni Quaranta, provocando corruzione e disaffezione nelle istituzioni da parte dei cittadini. Della situazione approfitta, quindi, nel 1851 Saldanha..

de optimismo raro: Portugal podia ser pobre, mas gozava de uma liberdade ímpar².

Tuttavia, nonostante l'evidente pacificazione politica, generalizzata e accolta con favore dalle popolazioni, stanche di circa un trentennio di guerre civili e di asperre tensioni politiche – che avevano gettato la nazione nel caos istituzionale e nella stagnazione economica, causando miseria e indigenza diffuse – e, nonostante gli innegabili progressi economici, che tale stabilizzazione dell'esecutivo determina, con l'avvio di una prima, concreta industrializzazione e il conseguente potenziamento delle infrastrutture pubbliche che vengono a modernizzare il Paese, aprendolo e avvicinandolo all'Europa più evoluta, persistono frange, sia pure minoritarie, di intellettuali progressisti di estrazione medio o piccolo-borghese, che si collocano all'opposizione. Questi, prestando orecchio ai richiami socialisti, alla Proudhon e alla Saint-Simon, provenienti da oltre i Pirenei, soprattutto dalla Francia, che in quegli anni incominciano a penetrare in Portogallo, si mostrano sempre più insofferenti al clima socio-politico e culturale di conformismo e trasformismo che si va diffondendo e che va pervadendo la vita civile e politica del tempo, a detrimento delle istituzioni e della organizzazione sociale.

Sono soprattutto i giovani studenti universitari di Coimbra di inizio Anni Sessanta, proprio di ispirazione liberal-socialista, che con più forza e consapevolezza palesano uno spirito ribelle verso la palude politico-sociale e culturale, in cui vedono immerso il Paese e di cui attribuiscono la maggiore responsabilità al governo della “Regeneração”, guidato da Saldanha.

Sono gli studenti coimbrani che – impostisi all'opinione pubblica con la “Questão Coimbrã” e venendo poi a costituire la così definita *Geração de Setenta* –, entusiasti delle dottrine socialiste, sopra riferite, si recano alla stazione, come ricorda ironicamente Eça de Queirós, ad attendere il treno-espresso che proviene giornalmente da Parigi, portando loro pacchi di libri dei maggiori *maîtres à penser* europei³.

² M. F. MÓNICA, *Fontes Pereira de Melo. Uma biografia*, Lisboa, Alétheia Editores, 2009, pp. 20-21.

³ “Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França) torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico e Proudhon; e Hugo, tornado poeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o universo; e Poe; e Heine, e creio que já

E sono ancora loro che, guidati dal giovane poeta-filosofo Antero de Quental, “un genio che era un santo”, nella definizione di Eça de Queirós, mossi da fini di giustizia e di libertà, si appassionano alle vicende italiane e di altri popoli oppressi aspiranti all’indipendenza. Ricorda, infatti, ancora una volta Eça de Queirós:

E (...) chegavam, por cima dos Pirenéus moralmente arrasados, largos entusiasmos europeus que logo adoptávamos como nossos e próprios: o culto de Garibaldi e da Itália redimida, a violenta compaixão da Polónia retalhada, o amor à Irlanda, a verde Erin, a esmeralda céltica, mãe de santos e dos bardos, pisada pelo Saxónio⁴.

In effetti, Antero de Quental, “Príncipe da Mocidade”⁵ coimbrana, è la figura che maggiormente emerge nel gruppo: di antica e ricca famiglia aristocratica delle Azzorre, si propone – non solo per la sua intelligenza e preparazione filosofica – come l’unico in grado di sfidare in qualche modo l’*establishment*, conservatore e inamovibile, dell’Università di Coimbra⁶ e quello altrettanto asfittico e retrogrado della cultura ufficiale, di cui l’ultraromantico Feliciano de Castilho⁷, bersaglio irriverente di elezione dei giovani studenti, è il riconosciuto papa laico, padrone del destino letterario di tanti giovani autori, ai quali chiede una previa e umiliante sottomissione, in una postura di “mútuo elogio”, come Antero, del tutto alieno al “literatismo” dominante, denuncia in modo sprezzante.

Insomma, come ricorda ancora Eça de Queirós, Antero di quella giovane generazione ribelle è non solo il capo, ma il messia, che si impone per la sua alta autorità morale, oltre che – come detto – per la sua brillante intelligenza.

que Darwin, e quantos outros!” (E. de QUEIRÓS, *Um génio que era um santo*, in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 254)

⁴ *Ibid.*

⁵ L’epiteto è di Eça de Queirós. (*Ibid.*)

⁶ “A Universidade, que em todas as nações é para os estudantes uma *Alma Mater*, a mãe criadora, por quem sempre se conserva através da vida um amor filial, [é] para nós uma madrasta amarga, carrancuda, rabugenta, de quem todo o espírito digno se desejava libertar, rapidamente, desde que tivesse arrancado pela astúcia, pela empenhoca, pela sujeição à “sebenta”, esse *grau* que o Estado, seu cúmplice tornava a chave das carreiras. (...) No meio de tal Universidade, geração como a nossa só [pode] ter uma atitude – a de permanente rebelião.” (*Ivi*, p. 258)

⁷ “O bom Castilho [passa] por um opressor das inteligências, de cujas mãos cai a treva sobre o mundo, e que estorva o caminhar dos tempos”. (*Ivi*, p. 257)

Non è per caso che egli viene a occuparsi con passione delle vicende risorgimentali italiane, vedendo in esse il paradigma più alto di come un popolo, sospinto da un forte spirito di emancipazione politica e di aspirazione alla indipendenza e libertà della propria patria, sappia dominare gli eventi, determinare i comuni destini e forgiare le anime fino al sacrificio estremo.

Socialista appassionato, anticlericale convinto, avverso alle gerarchie ecclesiastiche, soprattutto quelle vaticane, in riferimento ai fatti italiani a lui contemporanei, appunta la sua attenzione – tralasciando al momento l'ammirazione per Garibaldi, a cui più avanti faremo cenno – sulla “questione romana”, alla quale dedica alcuni scritti di estremo interesse.

Antero, infatti, dopo un rapido cenno alla incongruenza della esistenza di uno Stato Pontificio nel cuore di Italia, che si pone come insostenibile ostacolo, anacronistico e oscurantista, alle legittime aspirazioni all'unità del popolo italiano, nella conferenza proferita al “Casino Lisbonense” *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* del 27 maggio 1871 – pur a liberazione di Roma già avvenuta – troverà modo, ancora una volta, di levare alta la sua invettiva contro il Papato, ricordando:

O terror que inspirava ao Papado a criação em Itália dum Estado forte, que lhe pusesse uma barreira à ambição crescente de dia para dia, tornou-o o maior inimigo da unidade italiana. É o Papado quem semeia a discórdia entre as cidades e os príncipes italianos, sempre que tentam ligar-se. É o Papado quem convida os estrangeiros a descender os Alpes, na cruzada contra as forças nacionais, cada vez que parecem querer organizar-se. «O Papado», diz Edgard Quinet, «tem sido um ferro sagrado na ferida da Itália, que a não deixa sarar». Hoje mesmo, se essa suspirada unidade se consumou, não foi no meio das maldições e cóleras do clero de Roma?

O único pensamento que hoje absorve o Papado, é desmanchar aquela obra nacional, chamar sobre ela os olhos do mundo, o ferro estrangeiro, podendo ser; é assassinar a Itália ressuscitada⁸.

Come anche qui viene rimarcato, è sempre la sopra riferita “questione romana” che già da tempo si era posta, con forti accenti critici contro la reazione “ultramontana”⁹, ad attirare maggiormente l'attenzione del filo-

⁸ A. de QUENTAL, *Causas da decadência dos povos peninsulares*, 5ª edição, Lisboa, Ed. Ulmeiro, 1987, p. 43

⁹ Con il termine sorto in età medievale, al tempo della lotta tra il papato da una parte e l'impero e le monarchie nazionali dall'altra, veniva indicata la posizione di coloro che seguivano rigorosamente gli indirizzi dottrinali della Chiesa romana e la supremazia del papa, in contrapposizione con i movimenti nazionali che rivendicavano l'autonomia

sofo portoghese sui fatti italiani, se già in uno scritto del 1962, pubblicato sul *Grémio Alentejano* (10 de Abril), all'indomani della proclamazione del Regno di Italia (1861), denunciava l'ostinazione del Papato a volersi opporre al vento della storia, che inevitabilmente avrebbe condotto il popolo italiano a completare l'unificazione del suolo patrio. Soprattutto, con una certa lungimiranza¹⁰, non priva di una punta di ironia anticlericale, il giovane Antero, allora ventenne, coglieva l'anacronismo di una teocrazia, di un Principato papale che, per quanto esteso esso potesse essere, sarebbe stato comunque incomparabilmente assai più modesto di quel regno spirituale universale a cui la Chiesa cattolica, per definizione, avrebbe dovuto (e doveva) aspirare e tendere, secondo il detto evangelico: *Regnum meum non est de hoc mundo*¹¹, scandalosamente disatteso per secoli.

Antero, ovviamente, da non credente, non si spingeva fino a far suo il punto di vista del Cavour e di tanti filosofi cattolici ed ecclesiastici illuminati del tempo, che vedevano nella perdita del potere temporale un giovamento per la Chiesa, in quanto il pontefice, libero da contingenti problemi politici, avrebbe potuto meglio dedicarsi al suo ministero pastorale e affermare gli insegnamenti evangelici, senza imporli con la forza, ricollocandoli finalmente su un piano esclusivamente etico e religioso. Il poeta si limitava soltanto a rilevare l'incongruenza dell'atteggiamento papale, diviso tra questioni temporali, e missione universale del suo magistero, giungendo ad affermare paradossalmente che se – per assurdo – la Chiesa avesse avuto diritto a un regno terreno, non lo doveva

pretender só em Roma, mas em toda a Itália, mas em todo o orbe catholico. Ora, esta legitima consequencia implica[va] tamanho absurdo,

delle proprie Chiese. Sul piano politico gli ultramontani si opponevano al giurisdizionalismo e alla subordinazione delle Chiese nazionali ai rispettivi sovrani. Nell'Europa del XIX secolo il termine ha grande fortuna, e viene a designare le correnti tradizionaliste sostenitrici del primato dottrinario, religioso e morale del pontefice. In Portogallo, simbolizzato dal “Jesuitismo”, indica l'eccessiva centralizzazione papale di una frangia ultraconservatrice sia a livello politico che religioso. Durante le guerre liberali si schiera con il principe reazionario D. Miguel, non demordendo dalle proprie convinzioni oltranziste ed oscurantiste neppure dopo la sua definitiva sconfitta. Sostiene con veemenza il diritto del Pontefice al mantenimento del proprio Stato in Italia.

¹⁰ In effetti, solo con il Concordato tra Stato italiano e Vaticano del 1929 si porrà fine alla “questione romana”, avendo compreso – le gerarchie ecclesiastiche – come teorizzato da Antero, quasi settanta anni prima, l'insignificanza e inutilità di un regno terreno per esercitare in piena libertà il proprio magistero.

¹¹ Vangelo di S. Giovanni, 18, 33-37

que nem os mais exaltados apóstolos do ultramontanismo se lembraram jamais de a invocar¹².

E con ciò veniva a collocare la “questione romana” nell’ambito dello scontro politico nazionale portoghese, convocando e irridendo le argomentazioni pseudoreligiose ultramontane a difesa dello Stato Pontificio. In effetti, prendendo lo spunto da una “folha reaccionaria” che definiva la “questione romana” di importanza universale e che “ninguem se deve decidir n’ella sem dar tres vezes audiencia á sua consciencia”, Antero ne riconosceva anch’egli la “importancia universal”, perché

é o pleito entre o oscurantismo, a intolerancia e a tyrannia, universaes inimigos do homem, e a illustração, a tolerancia e a liberdade, alvo eterno e universal de todas as nobres e generosas aspirações da humanidade. «Ninguem se deve n’ella decidir sem dar tres vezes audiencia ao seu intimo pensamento», porque ninguem deve o póde ir de leve entregar os braços ás algemas, o peito á adega, os olhos á venda, sem ter maduramente reflectido¹³.

E aggiungeva:

Diz-se por ahi – Garibaldi (...) percorre as cidades da Italia, anima com a sua palavra magica os tibios e os fracos, e dá aos fortes e crentes, com sua presença, garantias do bom exito da questão romana. (...) Porém, não é d’um homem, nem d’um governo que virá o remate d’esta questão. N’este pleito só póde decidir a *opinião*, porque, segundo o mesmo dizer do jornal reaccionario, é questão de *interesse universal* e n’estas só decide a *opinião*, echo da voz publica, ou antes, voz da ideia universal.

Ora a opinião já de ha muito que se decidiu pela unidade da Italia, lembrando-se de que todas as nações tem direito egual de gosarem da sua autonomia e da integridade do seu territorio, e de que o Vigario de Christo não pode tirar a ninguem o que é um dom concedido por Deus a esses individuos collectivos chamados nacionalidades¹⁴.

Come si vede, le argomentazioni di Antero, al di là delle *performances* ironicamente anticlericali, poggiano sul principio, ritenuto “sacro” e incontrovertibile, nel pensiero politico del XIX secolo, dell’autodetermina-

¹² A. de QUENTAL, *Questão Romana*, in *Prosas*, Vol.I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, p. 157

¹³ *Ivi*, p. 156

¹⁴ *Ivi*, pp. 156 e 157

zione dei popoli, che lui chiama “*opinião*” – venutosi ad affermare, a partire dagli Anni Trenta, dopo il fallimento del *principio di intervento* della Santa Alleanza, voluta dal Metternich all’indomani del Congresso di Vienna, al fine di spegnere sul nascere i moti nazionali indipendentistici – sancendo il diritto per tutti i popoli a costituirsi, in piena autonomia e indipendenza, in nazione libera. All’Europa dei monarchi e delle aristocrazie, che si basava sul principio di autorità e sul privilegio aristocratico, era venuta a sostituirsi, sia pure faticosamente, l’*Europa dei popoli*, che al contrario si fondava sull’articolo 3 della *Dichiarazione dei diritti* secondo il quale “ogni sovranità risiede essenzialmente nella Nazione”. Questo principio politico (l’*opinião*) – siamo ormai negli Anni Sessanta – appare al filosofo portoghese così decisivo e da tempo universalmente accettato, da chiamarlo “re del mondo”, concludendo che “a ideia da Europa é de há muito pela justiça das pretensões da nação italiana”¹⁵. E conclude:

A questão pois, a nosso ver, acha-se decidida. A Italia será *uma*, o o santo padre, livre dos falsos conselheiros, será o primeiro a acolher de braços abertos a nacionalidade italiana. Religião, tolerancia e liberdade, eis a nossa divisa.¹⁶

Una insperata, ulteriore opportunità di manifestare un fraterno amore alla causa italiana e la propria persistente attenzione sulla “questione romana”, si offre a Antero alcuni mesi dopo, in occasione della visita del giovane Principe Umberto, futuro re di Italia, all’Università di Coimbra, avvenuta nell’ottobre del 1962, allorché egli viene incaricato, come rappresentante degli studenti liberali (*filhos e netos dos heroicos defensores do Porto*), di indirizzare una rapida “saudação ao Principe Humberto”, che verrà da lui omaggiato, con una punta di irriverenza, non come rappresentante della Casa Savoia regnante, ma come nipote di Carlo Alberto, morto in esilio in terra portoghese (*uma terra de homens livres*), e, soprattutto, come “filho do amigo de Garibaldi, filho do Victor Manuel”, del re “galantuomo” (*cavalheiro*), fedele alla parola data, che intreccia il proprio braccio con il braccio del popolo per la liberazione e unificazione della patria. Così, sottolinea nel salutare il figlio

do primeiro soldado da independencia Italiana; d’esse de quem os reis da Europa aprendem como, neste seculo ainda, se pode ser popular sendo-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 158

se Rei; de quem a Italia espera ressurreição completa; de quem espera a Igreja Cristana uma nova epocha de verdadeira grandeza e liberdade verdadeira¹⁷.

E il giovane studente, chiudendo il proprio intervento, non fa mancare un cenno a Garibaldi, ormai popolarissimo in Portogallo, soprattutto fra i giovani studenti liberali, formulando l'auspicio "para que a patria de Garibaldi possa rehaver o sagrado patrimonio da sua nacionalidade".

Nel commiato, infine, non tralascia neppure un riferimento diretto alla "questione romana", laddove ingloba nel saluto finale l'augurio che "o coração da Italia (Roma, *n.d.r.*), que o é também do mundo Christão, pulse com equal energia pela liberdade politica e pela liberdade religiosa".

Umberto, allora diciottenne, pur cercando di coprire il proprio imbarazzo alla manifesta avversione anteriore verso l'istituzione monarchica, distinguendola dalla persona di Vittorio Emanuele, arrossisce e appare turbato. Tuttavia, nonostante l'irritualità del saluto, ringrazia con cordialità Antero e gli altri studenti che lo accompagnano. Chi non nasconde la propria indignazione per l'audacia del messaggio è il Rettore e tutto l'*entourage* accademico. Anche parte del seguito del Principe Reale palesa un certo disappunto, per l'offesa, seppure attutita nei termini ricordati, arrecata all'erede al trono d'Italia, cogliendo nelle parole dello studente idee repubblicane inaccettabili in sé e per il contesto. Solo i generali Pallavicini¹⁸ e Cialdini indirizzano verso il relatore un chiaro e benevolente sorriso di simpatia.

La sera, nel Teatro Accademico si tiene – in un clima festoso e di amicizia per l'Italia – uno spettacolo di gala, i cui attori sono gli studenti stessi e a cui assiste Umberto con tutto il suo seguito. Il *climax* dell'entusiasmo si raggiunge quando António Fialho Machado, studente del 5° anno del corso di Diritto, recita la famosa poesia di Antero, scritta per l'occasione, intitolata "Italia e Portugal"¹⁹, della quale riportiamo, qui di seguito le prime due strofe:

Itália e Portugal! Que duas pátrias!
Ambas tão belas, tão amadas ambas!
Uma, a pátria do berço; outra a das almas:

¹⁷ A. de QUENTAL, *Saudação ao Príncipe Humberto*, in *Prosas*, Vol. I, cit. pp. 159-160.

¹⁸ Si tratta del generale che aveva guidato il corpo d'armata dei bersaglieri che aveva ferito e fermato Garibaldi in Aspromonte (Vd. nota n°13).

¹⁹ Oggi pubblicata, con il titolo "À Itália", nella raccolta postuma *Raios de extinta luz*, qui ripresa dall'edizione Lello & Irmão di Porto, del 1985.

Uma, a das artes; outra a dos combates!

Oh! Deixai que hoje, aqui, sobre o meu peito,
As estreite, afinal. – Há quanto tempo
Eu quisera juntar-vos, belas fronte,
Beijar-vos, bem unidas, soluçando,
Como que, tendo pai, mãe encontrasse.

Si tratta, come si vede, di un inno al legame fraterno fra le due nazioni, entrambe amate: una, come patria natale (*berço*), l'altra, come patria di elezione spirituale e culturale (*a das almas*); che, finalmente, dopo la raggiunta unità, seppure incompleta, da parte dell'Italia, si ritrovano unite nella libertà e nell'indipendenza. L'una e l'altra si costituiscono, nel cuore del poeta, sentimentalmente, come padre e madre eletti, felicemente ritrovati.

Credo, insomma, che già da questo *incipit*, possiamo renderci conto dell'attenzione, di cuore e di intelletto, che Antero mostra verso il nostro Paese e verso tutto quello che esso, in termini di patriottismo e di civiltà e cultura, rappresenta e ha rappresentato per tutta l'Europa Occidentale. E questo omaggio di un allora giovanissimo poeta portoghese ne è la degna, commovente e appassionata testimonianza.

Umberto, virilmente toccato per l'accoglienza e dimentico di quanto accaduto in giornata, riceve nel suo palco i due protagonisti, Antero e Fialho Machado, complimentandosi con loro e ringraziandoli con sincera simpatia.

È, comunque, interessante notare come l'avversione alla monarchia, seppure generata da convinte idee repubblicane, abbia forse trovato in Antero una conferma, a causa dei fatti di Aspromonte, accaduti pochi mesi prima (29 agosto 1862), in cui Garibaldi, da lui venerato, era stato maldestramente umiliato dal governo italiano su *input* dello stesso re Vittorio Emanuele II, timoroso delle reazioni dei paesi cattolici, guidati dalla Francia, per la improvvida avventura del prode generale. Non si deve, infatti, dimenticare l'ammirazione che il giovane studente portoghese, come del resto tutto il popolo liberale portoghese, nutriva per l'eroe dei due mondi, non mancando di manifestarla ogniqualvolta poteva con parole entusiastiche e di viva esaltazione. Ne glorificava l'immagine pubblica, proponendola come figura mitica acquisita nell'immaginario liberale portoghese e come metonimia stessa dell'eroe moderno che – sulla scia

degli eroi omerici e di quelli dell'antica Roma²⁰ – sprezzante del pericolo, combatteva per la libertà della propria terra. Paradigmatico, in tal senso, come appena ricordato, è lo sdegno del poeta per i fatti di Aspromonte, dove Garibaldi – partito nell'estate del 1862, ancora una volta dalla Sicilia, al grido di “Roma o morte”, per affrancare la città dal giogo pontificio – viene fermato, ferito e arrestato dall'esercito italiano²¹.

Ne è testimonianza il seguente poemetto²² – una parodia, secondo la accezione genettiana²³, veemente e sdegnata, di alcune celebri terzine dantesche del VI Canto del *Purgatorio*, conosciuto come il Canto di Sordello:

Ó Itália aviltada! Ó nau sem rumo
 No meio da tormenta!
 E era esta a rainha das províncias?
 Hoje... cloaca informe!
 Outrora mal bradasses: -«Pátria! Pátria!»
 Um cidadão, um filho,
 Alma nobre – acolhias-lo no seio,
 No seio que lhe abrias!
 Agora espreita cada um o peito
 Do vizinho e olha o gládio:
 E os que estreita no cinto o mesmo muro
 E o mesmo fosso... comem-se!
 Alonga, alonga, ó triste, pelas praias
 Teus olhos macerados;
 Desce-os, desce, infeliz, ao próprio seio...
 A paz! Onde a encontre?24

²⁰ In un verso del poema “Aos Miseráveis” (*Chame-se embora Garibaldi ou Christo*) arriva ad accostare Garibaldi allo stesso Cristo, come uomo probo, che lotta e sacrifica l'intera sua vita per la giustizia, sia per i popoli oppressi che per il singolo individuo derelitto ed emarginato. (Vd. A. de QUENTAL, “Aos Miseráveis”, in *Odes Modernas*, Lisboa, Ulmeiro Edições, 1983, p. 132).

²¹ Lo scandalo, nazionale e internazionale, è enorme e l'opinione pubblica mondiale rimane sconcertata nel sapere dell'arresto dell'eroe, che viene rinchiuso nel carcere di Varginhano, da dove sarà liberato solamente in ottobre, grazie ad una opportuna amnistia concessa dal re.

²² A. de QUENTAL, “Ó Itália aviltada”, in *Raios de Extinta Luz*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1985, p. 81

²³ Vd. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], [tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 19-54]

²⁴ Composto a fine luglio del 1862, quando in Portogallo giunge la notizia che il governo italiano ha inviato un corpo d'armata di bersaglieri contro Garibaldi, che aveva superato lo stretto di Messina e si accingeva a risalire l'Italia per liberare Roma. Antero reagisce con la veemenza verbale che gli era propria, accentuando in lui – repubblicano –

Agli inizi del 1866, in piena bufera della sopra ricordata “Questão Coimbrã” e, a livello internazionale, in quella altrettanto dilacerante della “Questione Romana”, accentuatasi nel 1864 con le polemiche succedute al I Concilio Vaticano e alla emanazione del *Sillabo* da parte del Papa Pio IX, il giovane ventiquattrenne Antero, si trova a Lisbona, del tutto indifferente ai fogli battaglieri che si succedono da ogni dove, a favore suo o, al contrario, del suo avversario Castilho. Si dedica, invece e con molto interesse, alle risoluzioni dottrinarie conciliari vaticane e alle controverse 80 proposizioni del *Sillabo*, mediante le quali il Pontefice riafferma con intransigenza, fra le altre questioni squisitamente teologiche, il proprio dissenso radicale e la condanna incondizionata verso la libertà di stampa e verso il principio democratico e liberale della sovranità popolare, già peraltro espressa nella enciclica *Quanta cura* del 1864.

Il *Sillabo*, è bene ricordarlo, nel dire degli storici A. Camera e R. Fabietti,

ribadiva il rifiuto del principio della libertà di coscienza, della libera ricerca filosofica e scientifica, ricusava categoricamente il socialismo, il liberalismo e lo stesso cattolicesimo liberale, respingendo in definitiva tutte quelle manifestazioni del pensiero moderno che in qualche modo sembravano allontanare i cattolici dalla guida spirituale della Chiesa di Roma.

Questa drastica presa di posizione gettata nel cuore di un'epoca di cui le concezioni liberali e socialistiche, la libertà di opinione e di stampa e la libera circolazione delle idee stavano ormai vincendo anche le più ostinate resistenze politiche, appariva come una condanna di ogni possibile compromesso tra la Chiesa e il mondo moderno e per reazione provocava in tutta Europa una violenta ondata anticlericale²⁵.

L'avversione contro la monarchia. Per meglio valutare il debito che il giovane poeta portoghese deve a Dante, trascriviamo le terzine interessate, che si pongono come subtesto del poemetto sopra citato:

“Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie, ma bordello! / / Quell'anima gentil fu così presta, / sol per lo dolce suon de la sua terra, / di fare al cittadin suo quivi festa; // e ora in te non stanno senza guerra / li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode / di quei ch'un muro ed una fossa serra. // Cerca, misera, intorno da le prode / le tue marine, e poi ti guarda in seno, / s'alcuna parte in te di pace gode.” (vv. 76-87)

²⁵ A. CAMERA - R. FABIETTI, *Elementi di Storia*, Vol. III, Bologna, Zanichelli Editore, 1972, p. 217

Antero, già nel 1865, aveva risposto con un lungo saggio²⁶ alle questioni sollevate dall'insieme dei documenti vaticani del '64, dai quali dissentiva nel merito e nel metodo.

Per ovvie motivazioni di economia di spazio, non ci inoltreremo nell'analisi del documento che, tra l'altro, più che far riferimento alle conseguenze prettamente politiche – che pur ci sono state – verificatesi sulla causa risorgimentale italiana, affronta il *Sillabo* con una analisi esclusivamente filosofico-dottriniaria, che tutto sommato esula dagli scopi delle presenti note.

Rileveremo soltanto che tutto il discorso anteriore, condotto sul filo di un sottile e ironico paradosso di apparente difesa delle proposizioni papali, sottolineandone la secolare coerenza oscurantista e retrograda, finisce per rimarcare con forza l'inanità delle tesi, seppure *ex cathedra* e, secondo Antero, pretenziosamente e inaccettabilmente “infallibili”, del Pontefice, ammonendo

Que a humanidade não volta a pôr os pés nos vestígios dos passos das antigas e quasi esquecidas viagens. (...) E, se alguma mão tão audaz ousar arrastal-a para esses desertos d'ha seculos aonde chourou e penou e quasi por milagre sahio, então! Essa mão é ímpia, por força, atenta contra a lei eterna do homem que é o progresso – essa mão terá de ser decepada! (...)

Faz justamente cem annos que Voltaire escrevia, no frontão do templo da philosophia, este mote fatidico – *ecrasons l'infame!* Pois bem: o seculo XIX é, pela lei do tempo, filho e herdeiro do seculo doVoltaire – tem de lhe aceitar a herança. *Ecrasons l'infame!*²⁷

In occasione della III Guerra di Indipendenza italiana (1866), sia per la passione sempre viva per Garibaldi, che in avversione all'ostinazione del Papa di non voler abbandonare il suo potere temporale, tenta – generosamente seppur invano – di arruolarsi nelle truppe volontarie garibaldine²⁸.

²⁶ Vd. A. de QUENTAL, *Defesa da Carta Encyclica de Sua Santidade Pio IX contra a chamada opinião liberal. Considerações sobre este documento*, Coimbra, Imprensa Litteraria, 1865. (Riedito in A. de QUENTAL, *Prosas*, Vol. I, cit., pp. 279-303).

²⁷ *Ivi*, p. 303

²⁸ Come Ricorda José Miguel Sardica “o agitador político a ‘full-time’” quis juntar-se aos exércitos de Garibaldi, em Itália, mas não chegou a fazê-lo. Em vez disso, experimentou a vida de operário, arranjando emprego como tipógrafo na Imprensa Nacional. Continuou com a experiência proletária em Paris, até ser obrigado a

È un progetto che, forse, cullava nel proprio cuore da tempo, ma che non aveva comunicato mai ad alcuno dei suoi amici più stretti, dato che non ce n'è testimonianza nella pur abbondante bibliografia di allora né degli anni successivi della cerchia studentesca coimbrana che roteava attorno al nostro autore.

Tuttavia si tratta di un proponimento serio e di una certa concretezza, poiché è proprio Antero a manifestarlo, nello stesso giorno del suo arrivo a Lisbona, all'amico António de Azevedo Castelo Branco²⁹, inviandogli una lettera³⁰ – che trascriviamo interamente – per invitarlo a partecipare all'impresa. Scrive infatti:

Castelo Branco,

– Chego hoje mesmo a Lisboa – Vou-te propor uma coisa, que não debes achar extraordinária, mas que para nós pode ser decisiva. Tens naturalmente lido os jornais. Sabes do que vai por Itália, e dos alistamentos de voluntários Garibaldinos. Ainda que o Congresso³¹ que se projecta desate tudo em boa ou má paz, aquela gente não desarma e, por conseguinte, não se morre de fome. Creio ser esta para nós uma boa ocasião de sairmos do absurdo sopa-vaca e arroz da vida ordinária. Queres ir? *Un bel morir tuta* (sic!) *la vida onóra...*

É uma boa tèmpera para quem precisa ser de aço nestes combates da vida. Eu nem imaginariamente calculo a massa formidável de ensinamentos em um ou dois anos da miserável mas forte vida duns soldados rasos – como nós –. Tudo isto não é incompatível com o bom senso, ainda que o pareça um pouco. Podemos estudar, ver, pensar: há bibliotecas em todas as cidades italianas: e espero que se encontrem homens...

regressar, por razões de saúde. Todo o doente é uma espécie de recluso. Antero nunca soube muito bem o que fazer a essa prisão”. <http://ge70.com.sapo.pt/antero.htm>.

²⁹ Scrittore e politico (1842-1916). Amico, fra i più intimi di Antero, si era laureato in Diritto a Coimbra. Deputato (dal 1879), ha occupato diverse cariche di rilievo: Ministro della Giustizia (1893) e Governatore Civile di Lisbona. Pari del Regno nel 1896. Con l'avvento della Repubblica (1910) si è ritirato a vita privata.

³⁰ Questa lettera, senza data, deve essere degli inizi del 1866, quando Antero viveva insieme a Alberto Sampaio in un albergo della Calçada do Caldas.

³¹ Dopo il Convegno di Biarritz, (1865) tra Napoleone III e il Bismarck, in cui quest'ultimo, per ottenere il via libero contro l'Austria, aveva avanzato vaghe promesse alla Francia di possibili ingrandimenti in Belgio e in Lussemburgo, in cambio della sua neutralità, l'Europa si avviava verso una nuova guerra tra Italia e Prussia, da una parte, e Impero Austro-ungarico, dall'altra. Fu a quel punto che le diplomazie europee, onde evitare il conflitto, si misero in azione, proponendo un Congresso – che però non riuscì a concretizzarsi – per risolvere pacificamente le contese. È a questo ipotetico Congresso che fa riferimento Antero.

Se te resolves manda-mo dizer; e, se não, dize-mo igualmente; mas seja num ou noutro sentido resposta decisiva. Eu estou cobarde (ou triste) a ponto de nada fazer só. Vê com que ansiedade espero o que decides e como preciso de decisão terminante e final.

No caso afirmativo arranja o dinheiro que puderes e vem (avisando-me) a Penafiel, aonde te irei buscar para nos despedirmos ambos do Germano e seguirmos.

Dá à família o pretexto que eu darei à minha: um amigo que tem muito dinheiro e vai por meses (8 a 10) viajar e que leva o seu amigo consigo. Esse amigo para a minha família serás tu; podendo sê-lo eu para a tua.

Teu cada vez mais amigo

Antero³²

Al di là dell'ironico riferimento alla monotona vita quotidiana portoghese, espresso con il confidenziale detto popolare (*sopa-vaca e arroz*), e al di là della venerazione per Garibaldi, è evidente che le motivazioni più vere sono altre: ideali, innanzi tutto, dal momento che la sua rettitudine morale lo sollecita ad un impegno personale, anche se assai gravoso (*Un bel morir tutta la vita onora*)³³, per l'affermazione della giustizia nel mondo. Nel caso specifico, in favore dell'Italia, sentita come *mãe* della cultura e delle arti (*bá bibliotecas em todas as cidades italianas*). E tutto questo, nobilmente, senza cercare né prebende né onori: arruolarsi per uno o due anni come soldati semplici (*soldados rasos*), con una postura di piena e umile disponibilità all'apprendimento e al sacrificio, come modello di vita positivamente vissuta (*Eu nem imaginariamente calculo a massa formidável de ensinós em um ou dois anos da miserável mas forte vida duns soldados rasos – como nós –*).

Tuttavia il progetto, sognato e accarezzato da tempo, non si realizza. Non tanto, come da più parti ventilato, perché l'amico António de Azevedo abbia potuto non accogliere l'invito – non c'è alcun documento, in un senso o nell'altro, a tal proposito – quanto per un avvenimento improvvido e del tutto inatteso, che viene a turbare i progetti e la quieta vita lisbonese di Antero, reimmergendolo nella mai sopita “Questão Coimbra”: il duello con Ramalho Ortigão³⁴.

³² Antero de Quental, “A António de Azevedo Castelo Branco”, in *Cartas I [1852] – 1881*, org. de A. M. ALMEIDA MARTINS, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, pp. 61-62

³³ Famoso endecasillabo di Petrarca

³⁴ Ramalho Ortigão aveva violentemente apostrofato nell'opuscolo *A Literatura de Hoje* Antero, accusandolo di bassezza morale e di viltà per aver offeso il “decano dos escritores portugueses”, Feliciano de Castilho, cieco e troppo vecchio per poter lavare con il sangue l'affronto. E concludeva, proponendosi come *cavalheiro vingador* e lanciandogli il

Ma questa è un'altra storia e un'altra questione che, per quanto possa suscitare in noi attenzione e curiosità, esula dal presente studio e dagli scopi di questa breve analisi.

quanto di sfida di una ingiuria pesantissima, a cui difficilmente, per i tempi, il giovane filosofo azzoriano – per quanto nolente – si sarebbe potuto sottrarre: quella di essere un codardo, se non avesse voluto dare “*uma explicação pessoal mais decisiva que a palavra*”. Il duello avveniva a Porto il 7 febbraio del 1866 e Ramalho, nonostante godesse fama di ottimo spadaccino, veniva, con sua grande umiliazione, ferito al primo assalto da Antero. (Vd. J. B. CARREIRO, *Antero de Quental. Subsídios para a sua biografia* [1927], Vol. I, Braga, Livraria Editora Pax, 2ª edição, 1981, pp.280-292).

UNA VISIÓN DE ITALIA

Eduardo Creus Visiers

El ensayo que de manera sucinta y parcial pretende examinarse en las páginas que siguen fue escrito por un español al que las circunstancias personales convirtieron en privilegiado observador de la realidad europea de su siglo. Salvador de Madariaga, educado en Madrid y en París, fue en Londres, desde 1916, crítico literario del *Times* y a partir de 1921 trabajó en la Sociedad de Naciones, donde tuvo ocasión de seguir las discusiones sobre temas técnicos vinculados a la dinámica de las relaciones internacionales y de apreciar, según sus propias palabras, “la importancia del factor psicológico en la política”¹. En 1928 pasó a ocupar la cátedra de Literatura española en la Universidad de Oxford, tres años después recibió el nombramiento de embajador en Washington y en 1932 el de embajador en Francia. Iniciada la guerra civil española se exilió en Inglaterra y su actividad política desde entonces se caracterizó por la oposición al régimen franquista y el apoyo al proyecto de unidad europea. Pero sobre todo fue Madariaga autor de una variada producción escrita —historia, biografía, ensayo, narrativa, poesía— que le valió amplio reconocimiento y prestigio internacional². *Bosquejo de Europa*, estudio del carácter continental, apareció en la mexicana editorial Hermes en 1951, en un momento en que las naciones europeas afrontaban una situación política mundial potencialmente explosiva sobre la cual no podían ejercer ya decisiva influencia. El

¹ Salvador DE MADARIAGA, *Ingleses, franceses, españoles*, en ID., *Carácter y destino en Europa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 9.

² Madariaga recibió numerosos reconocimientos internacionales, entre los que destacan la Legión de Honor en Francia, el premio “Carlomagno” de la ciudad de Aquisgrán, el “Elias Rowland” de Yale o el “Goethe” de Hamburgo. Fue propuesto en 1936 y 1952 para el Nobel de la paz, y para el de literatura en 1975. En 1978 la BBC anunciaba la muerte del escritor refiriéndose a él como “el intelectual español más conocido en Inglaterra”, y el *New York Times* lo hacía definiendo a Madariaga: “uno de los españoles más universales de la historia contemporánea española”.

libro, muy pronto traducido al inglés, francés, alemán, y danés, y pocos años más tarde al japonés, italiano y holandés, viene a coincidir cronológicamente con numerosos ensayos que hacia mediados del siglo XX abordan la crisis de la noción de europeísmo en el clima de inestabilidad internacional derivado de los conflictos bélicos surgidos en el seno del continente. Tales reflexiones, inauguradas en 1918 por Oswald Spengler en el primer volumen de su obra celeberrima, fueron luego ampliándose en libros de la magnitud de *In de schaduwen van morgen* (1935), de Johan Huizinga, *Die Philosophie in der Krisis der europäischen Menschheit* (1935) de Edmund Husserl, *The Myth of State* (1946) de Ernst Cassirer, *The Origins of Totalitarianism* (1948) de Hannah Arendt o *Unpopular Essays* (1950) de Bertrand Russell, por mencionar sólo algunos. El de Madariaga elude el tono sombrío de esos extraordinarios textos para ofrecer una visión más indulgente y esperanzada de la realidad europea. A partir de la ampliación de consideraciones ya expuestas en su *Englishmen, Frenchmen, Spaniards* (1928), propone el *Bosquejo* un análisis del carácter continental basado en la observación empírica de los rasgos más reconocibles de sus naciones. La tendencia a la síntesis, el gusto por la simetría y cierto cariz apodíctico del estilo limitan el alcance de un ensayo en que abunda la interpretación penetrante de orden sociológico y psicológico, aunque su mayor interés desde nuestra perspectiva radica acaso en la validez de las conclusiones sobre la identidad europea que pueden desprenderse de su lectura. Examinar las que conciernen a Italia es el objeto de estas páginas.

La percepción de una ausencia de “solidaridad moral” en el continente europeo es el punto de partida del *Bosquejo*. “Europa —sostiene Madariaga— es ya un cuerpo; es ya un alma también; no es todavía una conciencia”³. Adquirir esa conciencia pasa por una necesaria revisión o “reescritura” de su historia, que no ha de servir para el ocultamiento de sus vastas zonas de sombra, “sino para colocar cada hecho en su sitio y darle su significación no ya nacional sino europea de conjunto” (p. 212). De ahí la imperiosa necesidad de un esfuerzo de comprensión mutua en que las diversas perspectivas nacionales, inevitable factor condicionante, no supongan concesión alguna al prejuicio. Comprender no significa aquí empeñarse en hacer de Europa una especie de “monasterio de trapenses” (p. 214), pero sí eludir la parcialidad y el maniqueísmo, de un lado, y de

³ Salvador DE MADARIAGA, *Bosquejo de Europa*, en ID., *Carácter y destino en Europa*, cit., p. 211. Todas las citas del *Bosquejo* remiten aquí a esta edición.

otro la tentación de obliterar diferencias que son la auténtica riqueza del carácter continental. La idea de que a esa multiplicidad debe Europa su desarrollo —concepto de larga tradición en el pensamiento europeo, formulado ya en *Essays. Moral and Political* (1741-1742) de Hume— permite a Madariaga interpretar las diversas y hasta antagónicas manifestaciones de lo europeo como partes de un todo armonizable; actitud que ya en 1929 le valiera el elogio de la crítica⁴. Su convicción es que Europa está destinada a unificarse no sólo por razones económicas y militares, sino también por la conciencia de una identidad común que ni presupone ni a la postre tolera occlusión alguna de sus rasgos diferenciales. Tal proyecto unitario no exige descartar *a priori* un “nacionalismo racional y solidario” porque lo más propiamente europeo deriva del vigor y la diversidad de sus pueblos: “una y varia a la vez”, Europa puede llegar a constituir una federación de naciones, pero difícilmente será una nación o siquiera un Estado⁵. La necesidad de una toma de conciencia de la identidad común europea desde la percepción de las singularidades de cada nación y de su complementariedad augurable aparece explícita en el *Bosquejo*. “Variedad en la unidad” es la posible formulación sintética del pensamiento de Madariaga a este respecto, pero una *unidad* no fundada en la tolerancia que deriva de la mera convergencia de intereses, sino en el diálogo, en la “discusión viva” que nace del reconocimiento de las fecundas posibilidades que el intercambio puede representar para el desarrollo del espíritu europeo. Desde ese punto de vista cabe interpretar el *Bosquejo* como tentativa de establecer parámetros de un posible entendimiento en el plano intelectual, condición necesaria para llevar a término el proceso de integración europea desde la superación de tantas

⁴ Así Paul Hazard en su reseña para *Revue des Deux Mondes* (1929) de *Ingleses, franceses, españoles*: “Parler des différents peuples sans les blesser, c’est une gageure: les nations, même celles qui sont habituées à s’entendre critiquer de longue date come l’Angleterre, l’Espagne ou la France, sont encore plus susceptibles que les individus. Or M. de Madariaga se tire de la difficulté avec une aisance parfaite, qui provient non seulement de son tact, mais d’une largueur d’esprit peu commune” (cit. en Octvio VICTORIA, *Obra de Salvador de Madariaga*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1990, p. 401).

⁵ “Europa entre el oso y el toro”, en Salvador DE MADARIAGA, *Presente y porvenir de Hispanoamérica y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959 (pp. 99-112). Tzvetan Todorov ha escrito recientemente: “L’identité européenne consiste donc en une manière d’accepter la pluralité des entités formant l’Europe et d’en tirer profit. L’Europe n’est pas une nation, mais une forme de cohabitation des nations” (*La Peur des barbares*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 303).

reservas, susceptibilidades y mutuas aversiones entre los habitantes del continente⁶.

Buena parte del ensayo se estructura a partir del análisis comparativo de los rasgos caracteriales de franceses, italianos, españoles, alemanes e ingleses, con los que lo esencial europeo puede quedar dicho. Las conclusiones de orden general que se extraen de estas páginas ponen en evidencia que Madariaga no ha elegido arbitrariamente el término *tensiones* al ensayar su descripción de la compleja red de interrelaciones europeas:

Hay cierta semejanza entre la tensión anglo-alemana y la tensión ítalo-francesa. Alemania cree que es ella la que debiera ocupar en el mundo el lugar de Inglaterra, porque a sus ojos el pueblo alemán es más capaz que el inglés. Tal suele ser también la actitud de Italia para con Francia, al menos en el ámbito de la latinidad. Y en ambos casos la tensión, que implica no poca envidia, se exagera ante la calma imperturbable del envidiado. Entre tanto, Europa está a punto de muerte de las consecuencias de esta tensión trágica (p. 279).

La tensión ítalo-francesa, dice Madariaga, no es la más aguda de Europa, pero sí puede “servir de modelo e introducción para otras más complejas y peligrosas” (p. 254). El origen del conflicto entre ambas naciones debe buscarse en las circunstancias que impidieron la unidad política italiana hasta el siglo XIX, cuando ya el Estado francés llevaba cuatro siglos de vida. Tan tardía evolución nacional explica, a juicio de Madariaga, que Italia perdiera la ocasión de tomar el relevo en la centralidad latina tras el derrumbe del imperio español. Italia dejó entonces libre campo a Francia por una serie de razones tan incontestables en el plano de la realidad política como difícilmente aceptables desde el punto de vista del orgullo patrio. De hecho, el pueblo italiano ha seguido persuadido de que, en virtud de su doble tradición imperial y cristiana, es

⁶ Constituye este enfoque una notable evolución con respecto a la postura sostenida por Madariaga antes de la Segunda Guerra Mundial. En su ensayo *Englishmen, Frenchmen, Spaniards* había criticado el apoyo tácito de la Sociedad de Naciones al mantenimiento de una Europa dividida en estructuras nacionales; en *Anarquía o jerarquía* (1935) formuló su idea de Estado universal, que no dejaba margen de acción a las naciones, y esa misma concepción universalista persistía en *The World's Design* (1938). Sobre la influencia de las ideas expuestas por Churchill en el Congreso de la Haya de 1948 en el cambio de actitud de Madariaga con respecto a su visión del proceso integrador europeo puede consultarse: Adrian DERUNGS, “¿Un europeo olvidado? Salvador de Madariaga y la integración europea”, *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 8, 2009 (pp. 127-143).

a Roma a quien corresponde por derecho el liderazgo del mundo latino. No escapa a la penetración y el realismo italianos que el predominio de París se ha afirmado por encima de cualquier duda y lo ha hecho en medio de la general indiferencia ante toda posible razón de orden histórico. Ello contribuye a exacerbar una rivalidad ya existente en otros terrenos:

Sucede que tanto Italia como Francia son abundosas de dones intelectuales. Ambas han aportado inestimables tesoros al acervo común europeo. Sucede también que estos aportes se sitúan en el mismo sector del espíritu. Francia e Italia son las dos madres de la forma; y han dado a Europa el armazón, las reglas y las normas de su cultura. Mientras España, Inglaterra, Alemania y luego Rusia creaban los personajes de la vida europea —Don Quijote, Don Juan, Hamlet, Fausto, Ivan Karamazov—, Italia y Francia construían la escena en que se moverían estos personajes. Esta semejanza de sus dones predispone a Francia e Italia a cierta tirantez (p. 256).

Tirantez que persiste entre la Italia que ha sabido hacer de su actitud estética ante la vida un modelo y de su finísima percepción artística una fuente de perenne deslumbramiento, y la Francia admirada en el plano intelectual por el triunfo de su racionalismo, por su talento político y social, por su habilidad para mostrarse al mundo como pueblo que ha “ultimado el proceso de su autocivilización”, y en el sensorial por su capacidad de disfrutar de la vida sin las inhibiciones a que propenden sus vecinos europeos. Salvando, claro está, a los italianos, a quienes, sin embargo, los franceses no envidian ni sus letras ni su arte ni en general nada en absoluto, pues aunque aprendieron, como toda Europa, a escribir sonetos y comedias de Italia, “en la maestría de las artes mayores —la arquitectura y la alta política, por ejemplo—, los franceses deben menos a los italianos que cualquier otro pueblo europeo” (p. 257).

En *Englishmen, Frenchmen, Spaniards* había sostenido Madariaga la tesis según la cual define al carácter francés su talante intelectual y desapasionado, opuesto por entero al español. Siguiendo análogo criterio, observa en el *Bosquejo* que el italiano “vendría a ser una como síntesis del francés y del español”, lo cual explica el desarrollo de su intelecto impulsivo y de una sensibilidad que se agudiza y amplifica en el conflicto, así como los modos tan distintos en que el trato entre italianos y españoles se manifiesta. No interesa a Madariaga entretenerse en el examen de unas relaciones históricas en que la supremacía cultural italiana tuvo su

contrapartida en la subordinación política, fuente de innumerables tensiones en el pasado, sino analizar el estado actual de esas relaciones. Las semejanzas que a simple vista se advierten entre ambos pueblos derivan en parte de unas condiciones geográficas y climáticas análogas: “El clima y la tierra determinan en ambos pueblos tendencias parejas en la manera de ver las cosas y de vivirlas. El cielo azul, un vaso de vino, un rostro hermoso, una hora de *farniente*, harán relucir por igual los ojos de españoles e italianos” (p. 262). Estas similitudes, que facilitan el acercamiento espontáneo, no pueden ocultar, sin embargo, divergencias profundas, que se revelan tanto en las peculiaridades de sus respectivos idiomas (adustez del castellano; mayor sutileza y riqueza de matices de la lengua italiana) como en los aspectos caracteriales que definen a ambos pueblos: exuberancia y romanticismo del italiano frente a la sobriedad del temperamento español. La sequedad hispánica que se manifiesta en sus reacciones menos expansivas puede desagradar al italiano cuanto al español disgustan ciertos rasgos comportamentales itálicos:

Hay otros aspectos del carácter italiano que no gustan al español; como esa *intención* que ya hemos observado al estudiar la tensión ítalo-francesa, y que es para el español rasgo poco “digno”. Los españoles llaman “noble” al toro que ataca al que lo excita, pero que no aguarda agazapado para atacar de improviso. En la política, también, considera poco digna la actitud del que acecha y persevera en las lides parlamentarias, y no aguarda a que se produzcan las crisis de por sí. Para el español, el hombre ha de recoger el reto si viene y cuando viene, y dejarlo atrás cuando haya pasado (p. 263).

No se advierten parecidas discrepancias entre italianos y alemanes, acaso porque ambos pueblos han estado predestinados a una mutua atracción en virtud de su singular parecido histórico. A diferencia de las naciones española, francesa e inglesa, Alemania e Italia se han mostrado reacias a configurarse en grandes Estados y han mantenido largo tiempo la proliferación de cortes y pequeñas capitales en un territorio carente de unidad política, circunstancia que ha determinado su destino histórico y su exclusión del reparto colonial. Alemania reacciona tardíamente; lo hace, con la energía consustancial al carácter teutón, procediendo en el terreno político a una radical metamorfosis que habrá de convertirla en la más temida de las potencias europeas. Su ejemplo, afirma Madariaga, será fatal para Italia:

En las constelaciones internacionales que se forman a fines del siglo XIX, preludiando la situación del XX, Italia se sitúa al lado del Segundo Reich y, por una prolongación quizá casual de su paralelismo político, continúa al lado de Alemania cuando el Segundo Reich deja paso al Tercero. La obra maestra de esta fase imitativa fue la adopción del paso de ganso por las tropas italianas, por obra y desgracia de Mussolini. Y eso que Mussolini se consideraba, y con razón, como el modelo de Hitler (p. 287).

Que la vinculación de la Italia fascista con las pretensiones hegemónicas del Tercer Reich deba atribuirse a una suerte de mal definida inercia histórica, y no al impacto de específicos avatares políticos en la mentalidad cesarista de la burguesía italiana, no deja de ser chocante. Desconcierta, asimismo, la ligereza con que en 1951 alude Madariaga al acontecimiento histórico que ha supuesto la más atroz materialización de las tensiones latentes en el seno del continente:

¿Quién se acuerda ya de aquel eje sobre el que los dos dictadores hicieron girar un tragicómico episodio de historia europea? Olvidado, y bien olvidado, está. Pero no por eso habrá de ocultarse al europeo la índole esencial del eje ítalo-alemán en la estructura europea —eje que une a dos pueblos no sólo guardianes respectivos de la tradición papal y de la tradición imperial, sino de los más creadores de Europa (p. 287).

Tan inaudita frivolidad puede sólo explicarse como tentativa de quitar hierro a la evidencia del fracaso de toda posible mitificación de la cultura europea tras la Segunda Guerra Mundial, por parte de un Madariaga más que determinado a abogar por la plena restauración del ideal europeísta. Ello explica también su insistencia en subrayar el concepto de complementariedad aplicado al carácter europeo y presentado bien como condición para la unidad, bien como cumplimiento y conquista en la historia común de los pueblos del continente.

Las observaciones de Madariaga a propósito de la relación entre Inglaterra e Italia ejemplifican lo antedicho. La mutua simpatía entre ambas naciones tiene, a su juicio, un doble motivo. De una parte, la admiración de Inglaterra hacia Italia por su actitud vital más estética que ética, por su preeminencia en materia de arte: “Es probable que, después de Italia, sea en Inglaterra donde más se leen y mejor se conocen los grandes clásicos de las letras italianas, Dante, Petrarca, Boccaccio; y en cuanto a las artes plásticas, también es probable que sea Inglaterra donde más explícitamente se reconoce la índole oficial de los grandes modelos como Rafael, Miguel Ángel o el Tiziano” (p. 294). Italia cría artistas;

Inglaterra, estetas, espíritus que aspiran a satisfacer sus anhelos de belleza en formas y normas bien definidas, y hallan las más deslumbrantes en el arte italiano. El segundo motivo, de orden histórico, es la casi total ausencia de enfrentamientos bélicos entre ingleses e italianos, fenómeno que ha tenido honda repercusión en sus mutuas relaciones:

En lo político, el ambiente entre Italia e Inglaterra es diáfano. Para Inglaterra, Italia no ha sido nunca una nación rival como lo fueron sucesivamente España, Francia y Alemania; para Italia, Inglaterra no fue nunca la nación dominadora y opresora como España o la nación invasora y devastadora como Francia. Mazzini pudo haber hallado mejor acogida en el *Home Office*, que le abría las cartas; pero aun así, no habría preferido Inglaterra a cualquier otro refugio político si no se hubiera sentido más seguro que en cualquier otra parte; y, cualquiera que fuese la actitud del Estado para con él, la de la nación no podía ser más afecta y cordial para el *Risorgimento* (p. 295).

Inglaterra ha representado para Italia la nación precursora de la libertad política, un modelo y una guía desde los días del *Risorgimento* hasta los inmediatamente precedentes a la instauración del fascismo. Incluso la desdichada aventura expansionista emprendida por el Duce, “afirmación petulante de una conciencia nacional recién adquirida”, algo ha tenido de burda y anacrónica emulación del imperialismo británico decimonónico, por más que haya constituido un error dramático que ha llevado al enfrentamiento entre ingleses e italianos, comprometiendo por vez primera sus idílicas relaciones. Cierta resquemor que Madariaga aún percibe en las relaciones anglo-italianas es herencia de una era de soberanía ilimitada que el viejo continente se halla en trance de superar. El restablecimiento pleno de los lazos de secular simpatía entre el pueblo italiano y el inglés puede constituir “uno de los factores más constructivos para la Europa del mañana” (p. 296).

Ofrece el *Bosquejo* una visión de Italia integrada en su amplio contexto geopolítico. Los rasgos caracteriales del pueblo italiano y las vicisitudes de su historia contribuyen a poner de manifiesto, en la estrecha relación que establecen con los de los países vecinos de la geografía europea, la unidad indisoluble del continente. Europa puede entonces formularse como conjunción de culturas cuya naturaleza y diversidad ha ido afirmándose en el mutuo contacto y el conflicto; nunca como concepto definible en términos estrictamente territoriales. En su agudo análisis de

la actual realidad europea, George Steiner⁷ reconoce en el proceso de universalización lingüística, técnica, económica y política que se experimenta hoy en los cinco continentes el innegable valor de toda aproximación a una idea de concordia, pero recuerda también que si en algo ha de cifrarse el genio de Europa no es en la uniformidad, sino en lo que William Blake llamó “la sacralidad del matiz”; en la salvaguardia de sus diversidades lingüísticas, culturales y sociales. A esa variedad extraordinaria debe Europa, en fin de cuentas, su progreso y la despierta conciencia de su identidad; a esa riqueza, la lucidez que la impulsa a mantener vivo un ideal de unidad que ha sobrevivido a los más atroces avatares históricos y desde el que habrán de afrontarse los retos, las incertidumbres, las amenazas del mañana. En una larga herencia de escisiones e incesantes conflictos internos, pero también en la noble aspiración humana a la convivencia, hunde Europa sus raíces. Desde el filo de un tormentoso medio siglo, testimonia el libro de Madariaga la fecundidad vigorosa de esas raíces comunes, que no han de buscarse tanto en los territorios que se extienden de la Lisboa de Pessoa a la Odesa de Isaak Bábel, desde la Copenhague de Kierkegaard hasta la sombría y luminosa Palermo, como en la esencia cambiante y una de su historia compartida.

⁷ *The Idea of Europe*, Tillburg, Nexus Institute, 2004.

TRAVIATA, TRAVIATONA, TRAVIATESCO...

Elena de Paz de Castro

La misma ductilidad que advertía Italo Calvino en la lengua italiana — “[...] come di gomma con la quale pare di poter fare tutto quel che si vuole”¹— puede percibirla en la española un lector de Pérez Galdós, habituado tanto a su maestría en el empleo de diferentes registros como también a una riqueza expresiva y neológica extraordinaria. El que aquí examinaremos es solo un ejemplo de la vitalidad que adquiere el idioma en la pluma de don Benito.

Entre los préstamos que se encuentran en las novelas galdosianas abundan sobre todo galicismos y anglicismos, considerados ambos como rasgos de buen tono y prestigio social. Pocos son, en cambio, los italianismos y, como observa Rodríguez Marín, “sirven de sustento, en la mayor parte de las ocasiones, a pasajes narrativos donde se dan cita alusiones a la música, ya sea bajo la apariencia de palabras o expresiones aisladas [...] o tomando el aspecto de referencias más precisas al mundo operístico”². En octubre de 1865, en una de sus crónicas musicales para *La Nación*, Galdós se hacía eco del gusto por este género: “Vivimos en un país que manifiesta cada vez más afición por el arte de Mozart y de Rossini, y el infinito número de personas que se dedican a cultivarle nos indica el gran movimiento musical de España, producido tal vez por las excelentes compañías de ópera que nos visitan” (OC VI, p. 1535)³. Gozaron de gran fama, en particular, las óperas italianas, así como los artistas itálicos, y fiel testimonio de ello lo da Galdós bien en algunas de

¹ I. CALVINO, *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, en ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, t. I, p. 147.

² R. RODRÍGUEZ MARÍN, *La lengua como elemento caracterizador en las Novelas Españolas Contemporáneas de Galdós*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, p. 72.

³ Cuando no se indica lo contrario, para las citas de Pérez Galdós remitimos a la edición de sus *Obras Completas* en Aguilar, preparada por Federico Carlos Sainz de Robles (Madrid, Aguilar, 6 vols., 1950-1951).

sus agudas descripciones de la sociedad madrileña de la época —basta recordar ciertos pasajes de *Miau* o de *Bodas reales*, por ejemplo—, bien con su vena más jocosa: “Estaría bueno que dejáramos entrar a ese Aosta o *langosta*. Italianos a la ópera... Españoles, a la República”, arengaba el *Cojo de las Peñuelas* en *España trágica* (OC III, p. 941). En opinión de Federico Sopena, “a través de los *Episodios* y de las novelas de Galdós, se puede recordar el paso de la ópera italiana por la España del XIX, y si no se busca una mayor amplitud quizá sea la causa, como agudamente señala Montesinos, la de no romper un cierto pacto implícito con Mesonero. Y no es afán documental, sino expresión de la inseparabilidad de la ópera y de la vida, pero, entiéndase, de lo mejor, de lo más refinado de la vida en el aspecto de la ‘convivencia social’ y en lo más hondo de la vida amorosa”⁴. Que el escritor tuviera tan presente la ópera italiana, en detrimento de espectáculos populares como la zarzuela o los toros, lo atribuye Sopena a la importancia de aquella por servir como “aglutinante para el sentido nacionalista, patriótico y liberal de la burguesía”⁵. No es extraño, pues, que se trivializaran fragmentos de arias, duetos, recitados y coros, frases o términos de los libretos, y que a ellos se recurriera en el habla común. Galdós, avezado observador y buen aficionado a la música, así lo consignó en sus novelas.

De la lectura de los lugares en que el autor menciona *La Traviata* o a su protagonista, se infiere a menudo una sutil crítica del romanticismo mal entendido y de la ramplonería sentimental. En *Doña Perfecta* (1876) aparece cuando el ingeniero Pepe Rey narra un caso un tanto chocante, que evoca lo sucedido al propio Galdós en el toledano convento de Santa Isabel durante unos Oficios del Jueves Santo⁶: “[...] figúrense ustedes qué dispuesto estaría mi espíritu a la contemplación religiosa al visitar la Catedral, cuando de buenas a primeras, y al llegar al ofertorio en la misa mayor, el señor organista tocó un pasaje de *La Traviata* [*sic*]” (OC IV, p. 427). Se la nombra en *Miau* (1888) a propósito del talle fino y delicado de Milagros, adecuado para representar el papel de Violetta, mientras que el motivo de la alusión en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y *Torquemada en la hoguera* (1889) es la tisis. El extravío de la protagonista, su salvación a través del amor y el destino trágico sirven de pretexto en *Lo prohibido* (1884-1885): “—Pues ¿qué querías tú? ¿Morirte como la

⁴ F. SOPENA IBÁÑEZ, *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid, Gredos, 1970, p. 51.

⁵ *Ivi*, p. 52.

⁶ Cf. G. MARAÑÓN, *Elogio y nostalgia de Toledo*, en ID., *Obras Completas. Tomo IX. Ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 561.

Traviata, con mucho amor, tosecitas y besuqueo?” (OC IV, p. 1816), y en *Realidad* (1889): “Pues dice que soy yo otra como la ‘Traviata’, y que él me va a redimir y a volverme honrada..., ¡qué risa! [...] y él pretende que, cuando su padre venga a verme, haga yo el papel de tísica arrepentida, tosiendo con sentimiento, y pintándome ojeras...; vamos, como la ‘Traviata’, para que el buen señor se ablande y nos eche su santa bendición..., ¡qué risa!” (OC V, p. 861). Contrasta la procacidad de Leonor con el conmovedor lamento de la heroína verdiana: “Così alla misera, / Ch’è un dì caduta, / Di più risorgere speranza è muta!”.

El éxito del drama lírico de Verdi —estrenado en el Teatro Real de Madrid en 1855—contribuyó a que el vocablo extranjero *traviata*⁷ resultara familiar al público español y en él acaso se viera un eufemismo a la moda para eludir términos más desabridos o malsonantes. Ninguna de las ediciones del Diccionario de la Real Academia Española lo recoge en sus repertorios y el *Corpus diacrónico del español* documenta solo dos ejemplos de su uso como nombre común: el primero en el relato de la poetisa romántica Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La bella Toda y los doce jabalíes*, publicado en 1860: “Nadie volvió a tener noticia alguna, desde entonces, de su triste vida, consagrada a la penitencia... nadie se acordó más de la bella Toda, que había sido el ídolo de Bilbao en los primeros dichosos años de su juventud florida, y un rudo pescador poseía y usaba sin escrúpulo alguno la barquilla dorada, en la cual —sobre almohadones de terciopelo— solía la noble traviata pasearse muchas tardes de verano por las tranquilas aguas del Nervión”; y el segundo, ya de 1968, se localiza en *El viajero de papel*, del ecuatoriano Augusto Arias: “Todo moderno y semejante, e igualados en su indumentaria el poeta y el herrero, y sin distinción aparente, con el dogal de perlas fabricadas en torno del cuello y la línea azulosa sobre los párpados, la dama y la traviata”⁸.

Sí incluye Gregorio Doval en su *Diccionario de expresiones extranjeras* la voz *traviata*: ‘palabra con que se designa a la mujer *extraviada* o *perdida*, es decir, a la prostituta, y que fue divulgada internacionalmente por el título *La Traviata* (1853), ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901)’⁹. Este es el significado con que Galdós emplea el neologismo, apartándose de la acepción que le asigna el *Tesoro lexicográfico del español de Canarias* de ‘mujer

⁷ En el *Grande Dizionario della Lingua Italiana* de Salvatore Battaglia se define *traviata* como ‘donna dedita alla prostituzione, mantenuta’ (Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2002, vol. XXI).

⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus diacrónico del español* (<http://www.rae.es>).

⁹ *Diccionario de expresiones extranjeras*, Madrid, Ediciones del Prado, 1996.

poco juiciosa¹⁰. En su crónica periodística sobre la fiesta de carnaval, escrita en marzo de 1865, el novelista se pregunta: “¿Quién ha reunido en una ambulante zahúrda, en una legión de desenfrenados, al honrado artesano, al feliz hortera, a la interesante *traviata*, al pollo inocente y aun al sesentón timorato y cuerdo?” (OC VI, p. 1504). A finales de ese mismo año, el término aparece en su cuento *Una industria que vive de la muerte; episodio musical del cólera*: “¿Hay algo en la música de ritmos y tonos comparable a este concierto de una falda que se pliega, de una silla que cae, de un soplo que mata una luz, y de una llama que se apaga aleteando? Decid, señores músicos, todos los detalles del tocador de vuestras *traviatas*, ¿no son reflejo pálido de esta estrofa cantada por un girón de seda, un mueble y una luz?”¹¹. Esta palabra engrosa la rica nómina de Galdós para designar a la mujer descarriada, figura que no podía faltar en la galería de sus personajes: “coima” y “cortesana” (*De Cartago a Sagunto*), “hetaira” (*España sin rey, España trágica, De Cartago a Sagunto*), “moza barbiana” (*Cánovas*), “moza del partido” (*Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, O'Donnell, Amadeo I, La primera República*), “moza de cáscara amarga”, “mujer de equívoca decencia” y “mujer muy corrida” (*Fortunata y Jacinta*), “ninfa” (*Amadeo I*), “pelandusca” (*Nazarín, España sin rey, De Cartago a Sagunto*), “pindonga” (*Fortunata y Jacinta*), “tarasca” (*Tormento*), “trotacalles indecente” (*De Cartago a Sagunto*), etc.

El término *traviata* permite al escritor formar distintos derivados mediante sufijaciones muy de su gusto. Así con el sufijo apreciativo femenino *-ona* en *El amigo Manso* (1882):

—Señora, si usted tuviera la bondad de buscarme por ahí una de esas bestias feroces que llaman amas de cría...

—Sí, voy a ello... Espere usted: la vecina me dijo que conoce... Ya, sí..., es una chica primeriza, criada de servir, que se desgració. Estaba en casa de un concejal que hace la estadística de nacidos..., hombre viudo, y que debía de tener interés en que se aumentara la población... Voy allá... Creo que tiene la gran leche; es morenota, fresconaza..., un poco ladrona.

¹⁰ C. CORRALES ZUMBADO, D. CORBELLÁ DÍAZ, M.ª Á. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Tesoro lexicográfico del español de Canarias* (segunda edición corregida y aumentada), Canarias, Real Academia Española-Gobierno de Canarias, 1996, vol. III. Los autores remiten en la entrada al artículo léxico de Pedro Cabrera Perera “Voces de la provincia de Las Palmas (Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura)”, en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (t. XVII, 1961, p. 373).

¹¹ *Una industria que vive de la muerte; episodio musical del cólera*, edición digital a partir del texto de *La Nación* (Madrid), 2 y 6 de diciembre de 1865, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/galdos/).

También sé de una muy sílfide, una traviatona que bailaba en Capellanes, casada, pero que no vive con su marido. Sabe muchos cantares para dormir a los niños y tiene aires de persona fina... (OC IV, p. 1237).

Muy productivo en el registro coloquial, el afijo *-ón/-ona* suele connotar el término de manera peyorativa¹². Cuando Galdós ha de referirse a estas mujeres de moral distraída, recurre con frecuencia a tal sufijo para derivaciones nominales o adjetivales: “elegantona”, “frescachona”, “mujerona”, “pindongona”, “putona”, entre otras. En el pasaje que acabamos de citar de *El amigo Manso*, con el fin de dejar bien clara su idea desfavorable de las nodrizas (primero las había calificado de “peste”), doña Javiera se vale en su parlamento, aparte del áspero *traviatona*, de las palabras “morenota” y “fresconaza”, ambas creadas con otros sufijos que aportan asimismo un matiz negativo. Además, en este fragmento la *princeps* tiene una intercalación que en algunas ediciones posteriores se suprime: “[...] También sé de una muy sílfide, una traviatona que bailaba en Capellanes, casada; pero que no vive con su marido. En fin, más gallina que las gallinas. Sabe muchos cantares para dormir a los niños, y tiene aires de persona fina...”¹³. En esta lección, el dicho popular refuerza el significado de *traviatona*¹⁴. Su omisión —¿por considerarlo redundante o tal

¹² Como señala Lázaro Mora, el sufijo *-ón/-ona* “ha conservado, aumentándolo, su significado latino (formaba derivados de nombres de partes del cuerpo para designar personas que las tenían de tamaño desmesurado o forma llamativa) [...]. Esta desmesura condujo irremediablemente a dotar a este sufijo de un sentido apreciativo burlador, que se extendió a otro tipo de voces que no designaban cualidades físicas” (F. A. LÁZARO MORA, *La derivación apreciativa*, en I. BOSQUE, V. DEMONTE (dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, t. 3, p. 4673).

¹³ *El amigo Manso*, Madrid, Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, s.a., p. 195. Al final del texto de la novela, se fecha en “Madrid.- Enero-Abril de 1882”.

¹⁴ Ya el *Tesoro* de Covarrubias registra este sentido figurado de *gallina*: ‘*La mujer y la gallina, hasta casa la vecina*; dicen que si se aleja de su propia casa la gallina, que no sabe volver a ella. Este proverbio da a entender cuánto importa que las mujeres no sean andariegas, por lo que les puede suceder fuera de sus casas. Otro proverbio hay, que es casi el mismo: *La mujer y la gallina, por andar se pierden aina*. ¿De dónde la vino a la gallina la pepita?, cuando alguna mujer ha hecho por donde tenga ruin fama. Pepita vale tanto como pituita, porque es humor agroso que se le congela a la gallina en la cabeza, y le cae al gallillo’ (S. DE COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2006). Con este mismo significado empleará Galdós el término también en *Miau*: “Pues su prima, la viuda del comandantón aquel que está en Filipinas, esa tal Enriqueta, frescachona, más suelta que las gallinas, de la cual se dice si tuvo que ver o no tuvo que ver con nuestro egregio director” (OC V, p. 657).

vez demasiado vulgar?— indica, en todo caso, que el italianismo no requería aclaración alguna. Más adelante en *El amigo Manso* encontramos: “—Ella será todo lo baronesa que usted quiera; pero si apuesta a fea, no hay quien la gane. No la he visto más que una vez después que es profesora... ¡Qué alones, bendito Dios! Es un palo vestido. Cosa más sin gracia no se ha visto. Parece una de esas traviatonas... No sé cómo mi niño ha tenido el antojo...” (OC IV, p. 1273).

El uso de *traviatona* es irreverente en *Fortunata y Jacinta*, lo cual no sorprende demasiado, pues Galdós lo pone en boca de Mauricia *La Dura*, uno de sus personajes más descomedidos y broncos:

—Vamos —dijo la superiora frunciendo el ceño—; callando, y baje usted al patio.

—Pues me gusta la santidad de estas traviatonas de iglesia... ¡Ja, ja, ja!...

—gritó la infame, puesta en jarras y mirando en redondo a todo el concurso de recogidas—. Se encierran aquí por retozar a sus anchas con los curárganos de babero... ¡Ja, ja, ja!... ¡Qué peines!..., y con los que no son de babero (OC V, p. 237).

Con el diminutivo afectivo *-ito*, Galdós forma el hipocorístico *Traviatito*, apodo con que el anciano marqués de Fúcar se dirige a José María Bueno de Guzmán, libertino protagonista de la novela *Lo prohibido*, cuyos temas, en palabras de Montesinos, son “la conculcación de las leyes económicas y la de las leyes morales”¹⁵:

Una noche, apartándome de un corrillo de los que allí se formaban, me acorraló contra un mueble para decirme en secreto:

—*Traviatito*, es preciso que se dedique usted a los negocios para tener contenta a la señora. No fíe usted amor puro. La señora tiene los espíritus muy metalizados (OC IV, p. 1713).

Fúcar vuelve a interpelarlo en un par de ocasiones más con igual ironía: “—Hola, *Traviatito*. Escúcheme usted un momento” (OC IV, p. 1715); “—Hola, *traviatito* —me dijo, abrazándome—. ¿Manda usted algo para París?” (OC IV, p. 1769). El mote parece estar empleado conforme al sentido figurado que tiene el participio pasado italiano *traviato* (“allonta-

¹⁵ J. F. MONTESINOS, *Galdós*, Madrid, Castalia, 1980, t. II, p. 157.

nato da una condotta di vita onesta e virtuosa; corrotto nei costumi, dedito ad azioni peccaminose, a vizi, ecc.’¹⁶).

Aparte de *traviatona* y *traviatito*, Galdós utiliza otro derivado que encierra una gran ambigüedad: *traviatesco*. El primer lugar en que se encuentra es *El amigo Manso*, cuando José Manso discute acaloradamente con su hermano Máximo por causa de la joven Irene:

—Yo te he visto caracoleando en el cuarto de Irene, haciéndole la rueda en el paseo, como un pavito real, muy hueco y filosófico; yo te he visto relamido y sumamente pedante y traviatesco junto a ella... Es verdad que nunca sospeché que te pudiera querer... Eres muy antipático... (OC IV, p. 1249).

El sufijo de relación o pertenencia *-esco/a* es recurrente en Galdós; a híbridos como “diablesco”, “pedantesco”, “romancesco”, “rufianesca”, “truhanesco” o “villanesco”, etc., se suman otros de fuerte impronta galdosiana: “cuartelesco”, “italianesco”, “liberalesco”, “orientalesca”, “sonambulesco”, “ternesco” o “zorrillesco” (partidario de Manuel Ruiz Zorrilla). Ateniéndonos al uso que hasta la fecha Galdós había realizado de la voz *traviata*, cabría la posibilidad de entender *traviatesco* en relación con el sentido recto de esta y, de hecho, en la intervención que precede a la arriba citada se hace explícita la acusación de la impostura, de albergar propósitos aviesos: “[...] ¿quién me asegura que tú, con esos aires caballerescos y esas cosas sublimes, no vienes aquí con una intención solapada?... Me parece que eres de los que las matan callando. [...] y el señorito filósofo, sabio y profesor de Moral, sea el verdadero perseguidor de la honra de las doncellas puras...” (OC IV, p. 1249). Sin embargo, con ese significado el adjetivo crea una discordancia semántica en la enumeración “relamido y sumamente pedante y traviatesco”, interrumpiendo bruscamente la atmósfera del galanteo. El carácter melodramático de la ópera verdiana o incluso la redención de su protagonista gracias al amor podrían sugerir una explicación diversa del vocablo: *traviatesco* sería expresión despectiva de lo sentimental —reflejo en definitiva de una actitud muy galdosiana— y se integraría entonces de modo más congruente en el sintagma. Creemos que esta fue la interpretación de Robert

¹⁶ S. BATTAGLIA, *op. cit.*, vol. XXI. A propósito del mote, Vernon A. Chamberlin asevera que “‘Traviatito’ is quite appropriate for José María, for his sex life is as liberated and inconstant as that of the heroine in Verdi’s opera. Certainly Galdós’s protagonist never rebels against his *apodo*, and we may be sure that he understands its referent” (“Cultural Nicknames: An Important Feature of Galdós’ Art”, *Decimonónica*, volume 1, number 1 (fall 2004), p. 17).

Russell al optar en su traducción inglesa por el adjetivo genérico *romantic*¹⁷. La disparidad de alternativas que ofrecen las traducciones consultadas evidencia la dificultad que plantea el término. Por ejemplo, la alemana de 1964 lo resuelve con *kindisch*, mientras que en la reciente versión italiana de la novela —y única hasta ahora— se traslada como *discolo*¹⁸.

Casi treinta años después de la publicación de *El amigo Manso*, don Benito emplea de nuevo el adjetivo en el Episodio *Amadeo I* (1910):

—Me trajeron, diez años ha, unos pobres coristas de ópera. Era yo mocita cuando mis padres rebuznaban, en este teatrón, los corales del *Moisés* y de *La Gazza Ladra*. Ya sabes lo que fui cuando abandonada de mis padres me metí en la vida *traviatesca* [sic]. Mucho he visto, mucho aprendí en esta tierra de la donosa picardía... Dragonetti me conoce bien. Voy a Palacio a despedir a unos parientes míos que moran en las alturas, los rufianes del rey. Quiero dar a todos mis tiernos adioses (OC III, p. 1077).

Aquí no se plantea el problema de interpretación del italianismo, puesto que Graziella, mujer de reputación dudosa, lo aplica al ambiente en que se desenvuelve. La disposición paralela de las subordinadas temporales corrobora a su vez el significado: cuando vivía con sus padres, cantantes de ópera y por aquel entonces a vueltas con la música de Rossini, Graziella era “mocita”, esto es, doncella. En lo que se convirtió después, tras ser abandonada por su familia y meterse en la vida *traviatesca*, Graziella prefiere callarlo.

Traviata, *traviatona*, *traviatito*, *traviatesco* no han alcanzado una relevancia particular en el léxico español. Como hemos visto, Galdós tampoco recurrió a ellos con excesiva frecuencia, aunque sí fue suficiente para que de su paso por la lengua española quedara una huella literaria indeleble.

¹⁷ *Our Friend Manso*, translated from Spanish by Robert Russell, New York, Columbia University Press, 1987, p. 188.

¹⁸ *Amigo Manso. Roman*, aus dem Spanischen übersetzt von Kurt Kuhn, Nachwort von Christoph Eich, Zürich, Manesse Verlag [1964], p. 369. *L'amico Manso*, a cura di Lucio Sessa, Atripalda, Mephite, 2010, p. 240.

NEL CUORE DEGLI ALTRI.
ANNOTAZIONI SULLA RICEZIONE
DELLA FIGURA DI EDMONDO DE AMICIS IN SPAGNA.

Giancarlo Depretis

*All'amico Antonio
dalla sciarpa rossa.*

Nuces puero demonstrantur, et trahitur, et quo
currit trahitur, amando trahitur, sine laesione
corporis trahitur, cordis vinculo trahitur.

Agostino d'Ippona

¡Oh fe del meditando !
¡Oh fe, después de pensar!
Sólo si viene un corazón al mundo
rebosa el vaso humano, se hincha el mar.

Antonio Machado

Mettiamola pure così: c'è sempre una sorgente lampeggiante, spesso un ricordo improvviso, all'origine di ogni argomento da affidare allo spazio ricreativo della scrittura. Può essere un lume di bassa intensità oppure qualcosa di tanto vitale come quel "*relámpago entre dos oscuridades*" di cui ci parla il poeta Vicente Aleixandre in una sua lirica. Tracce di memorie lontane ormai rapprese nel nostro vissuto o percezioni impreviste che si presentano come inaspettati suggerimenti dinanzi al nuovo non sempre allettante. Fatto sta che pur di aprirci al pensiero dell'altro siamo disposti a scoprire il nostro. E ci deliziamo. E forse persino ce ne compiacciamo. Nel caso concreto che qui mi riguarda, oltre al mio trascorso già consumato, entrano in gioco queste parole appena lette con cui il cileno Eduardo de la Barra mise in risalto *Azul*, il primo libro pubblicato da Rubén Darío che sarebbe dovuto uscire con il titolo *El año lírico*:

La obra que, deleitando, consiga dar luz a la mente y palpitaciones al corazón helado, si aviva la conciencia, si mueve a las acciones nobles y generosas, si enciende el entusiasmo por lo bueno, lo bello y lo verdadero, si se indigna contra las deformidades del vicio y las injusticias sociales y hace que nos interesemos por todos los que sufren, decid que es obra elocuente y eminentemente poética.

Bajo las apariencias graciosas de la ficción suele ocultarse la fuerza de estas grandes enseñanzas, y entonces la obra llega a las altas cumbres del arte.

Aplicad, lindas lectoras, aplicad estas reglas del sentimiento a las armoniosas Azules de Rubén Darío, y vuestro juicio será certero. Vuestros ojos, lo sé, derramarán más de una lágrima, vuestros labios gozosos dirán ¡qué lindo! ¡qué lindo!... y luego os quedaréis pensativas, como traspuestas, como flotando en el país encantado de los sueños azules”¹

Diversamente da quel che poteva lasciare intendere il soprannome “Edmondo da i languori”² affibbiato dal Carducci a Edmondo De Amicis, insieme ad altri giudizi di una critica ostile, indirizzata oltre che al “capitan cortese” a quel suo libro *Cuore*, “inzuppato di nervosismo dalla prima pagina all’ultima”, come lo definì l’antropologo Paolo Mantegazza, confesso di non aver versato una sola lacrima su quel testo, né a scuola né durante le mie letture domestiche. E neppure di aver sperimentato alcuna forma di affanno mentre scorrevo quelle pagine. Eppure non credo di essere mai stato un ragazzo insensibile. Tutt’altro. Mi commuovevo facilmente quando abbracciavo Lea, il primo cane che mi venne regalato insieme a un orsacchiotto di pezza. O ancora quando nella scuola si sparse la voce che il mio compagno della seconda elementare, Barberis Biagio, era annegato mentre sfidava quegli sleali mulinelli che, sovente in agguato, il nostro fiume Ticino crea per capriccio senza però pensare alle conseguenze.

Tali percezioni, ancora iniziali, di gioia e amarezza, di assenze e novità, alle quali la vita mi andava via via affiliando le ritrovo oggi impresse nei ricordi delle prime letture: dai libri di indirizzo pedagogico e di forte sapore educativo e didattico fino ai racconti d’avventura. Fra quest’ultimi non posso non avere presente, anche per i loro risvolti progressisti, i racconti ricchi di avventure di Emilio Salgari che avevano lasciato tracce nel giovane argentino Ernesto Guevara, conosciuto più tardi come il Che.

Affabulazioni i cui tratti, una volta filtrati dalla zona dell’immaginario, mi si manifestavano non come qualcosa di simulato (o architettato) bensì come fatti indivisibili dalle trame reali di cui ogni giorno ero spettatore e protagonista. Per questa ragione li sentivo particolarmente vicini come amici dialoganti. Tra i primi c’era per l’appunto *Cuore* che considero ancora un grande libro. Sono pagine che sebbene sgualcite da non pochi pregiudizi derivanti da annosi intrichi di elogi, riserve e derisioni,³ rievocano nel

¹ Rubén Darío, *Azul*, Imprenta Excelsior, Valparaíso, 1888.

² G. Carducci, *Canto dell’Italia che va in Campidoglio*, in *Giambi ed epodi*: “... i fondatori / de la prosa borghese, / Paulo il forte ed Edmondo da i languori / Il capitan cortese”.

³ Gli scritti, le critiche, le difese, le polemiche e le discussioni sull’opera, già numerose all’epoca della sua apparizione, si sono andate via via incrementando fino ai giorni nostri con sorprendente accelerazione, in particolare dopo il celebre saggio di Umberto

rispetto della loro storicità il mito eroico risorgimentale e tutti gli ideali ad esso collegati. Allo stesso tempo, in una sorta di evangelismo sociale rivolto ai giovinetti, quegli episodi si ripresentavano, a 25 anni dall'Unità d'Italia, come compito educativo nazionale, con lo stesso ardore che animava tali ideali per fare grandi e nobili le nuove generazioni in quegli anni difficili.

In realtà l'idea direttrice di solidarietà umana e nazionale presente in molte delle opere deamicisiane, sia relative a un ambiente puramente scolastico come *Cuore* oppure inserite in una cornice educativo-sociale come nel caso dell'*Idioma gentile* di ispirazione manzoniana, si rivolgeva al sentimento di fratellanza, di umanità in senso morale e sociale tramite quel peculiare avvicinamento all'universo giovanile con cui lo scrittore operò e scrisse. La concezione dell'educazione e dell'infanzia in Edmondo De Amicis pareva ubbidire alla necessità di dare una risposta all'appello "Ora che l'Italia è fatta, bisogna fare gli italiani" che Massimo d'Azeglio lanciò nel 1861 dalla sua residenza di Cannero sul lago Maggiore, dove si era ritirato a vita privata.

La ricerca di un modello pedagogico che soddisfacesse tale improrogabile esigenza traspare in quasi tutti gli scritti del De Amicis, in particolare in quelle sue opere d'ambiente scolastico e d'infanzia. Nel libro *Cuore* l'ammaestramento si fa estensione concreta al fine di garantire il sogno di una scuola nazionale e pubblica, la "chiesa dei tempi nuovi"; la classe è a sua volta l'esposizione narrante di uno spazio solidaristico in cui far crescere i valori d'identità unitaria e patriottica quale armonica socializzazione in sostegno dell'istruzione a salvaguardia dell'unità del Paese. Il tempo "cronico", è scandito attraverso gli undici mesi dell'anno scolastico dal percorso narrante del diarista Enrico Bottini al quale fanno da controcanto i nove racconti mensili dettati dal maestro che, nell'annunciata veridicità di quei bozzetti di vita, si presentano, insieme ad alcune lettere inviate dai familiari, complementari nella paradigmaticità della nuova proposta educativa. La coesione tematica si sostiene sulla sua struttura narrativa binaria. Dapprima sotto l'aspetto della costruzione formale: le particolarità calendaristiche creano un clima d'attesa tra un episodio e l'altro assimilabili alle pubblicazioni in appendice a giornali, periodici e riviste propri del romanzo popolare di fine Ottocento a cui il De Amicis, sia come giornalista che in qualità di autore ma prima di tutto

Eco *Elogio di Franti* pubblicato nel 1962. Vd. U.Eco, *Diario minimo*, Edizione Bompiani, Milano, 1992.

di scrittore, era dedito e il lettore assueto. In secondo luogo, nel solco tracciato dall'influenza dei romanzi d'oltralpe d'impronta ideologico-politica, con il libro *Cuore* De Amicis ha modo di rapportarsi con la realtà sociale accorpando in un unico sistema discorsivo la rappresentazione delle geometrie dei personaggi descritte nei tratti fisici e psicologici appartenenti a questa o quella classe sociale fatti filtrare consapevolmente in una prospettiva borghese come *trait d'union* tra le classi medie e la classe operaia, entrambe da educare a un'ideologia del lavoro e alla sua riorganizzazione. Sicché sotto questa angolatura apparentemente contraddittoria lo scrittore di *Cuore* si proponeva, con un linguaggio accessibile a tutti, di trasmettere in ogni genere di lettore, fino alla commozione, la percezione di comunanza del dolore oltre che la piena consapevolezza del sacrificio inteso come valore di riscatto della dignità di ciascun individuo che si fonde nella percezione dell'altro. Rappresentazione non nuova per chi conosce la letteratura spagnola in cui si ravvisano le diverse sfaccettature (poetiche, filosofiche, sociali) del pensiero di Antonio Machado inscritte nel binomio "*otredad-fraternidad*", ossia quell'alterità-solidarietà machadiana tracciata nella concretezza di una consapevole didattica del sentire. L'insistenza, apparentemente inopportuna, con cui De Amicis sottolinea il senso di disciplina, del dovere e dello spirito di sacrificio, va tuttavia ricondotta all'alveo della retorica risorgimentale, all'etica della Patria e anche a un'etica morale, familiare e umana rivolta all'importanza del lavoro e dell'istruzione allo scopo di potere agire sulla realtà per cambiarla in meglio.

Con la preoccupazione di chi è più propenso a una visione storicistica (lettura non sempre seguita nelle variegate, a volte spietate, analisi di una certa critica che a partire dagli anni sessanta ha respinto ogni forma emozionale o passionale mostrandosi sempre più devota al dominio della ragione), lo studio di Mario Valeri *Edmondo de Amicis*⁴ presenta in modo innovativo una delle tante chiavi interpretative che consente di esplorare a margine di *Cuore* i nuovi orientamenti politico-letterari postrisorgimentali. E li mette a confronto col temperamento e la scrittura deamicisiana di *Ricordi d'infanzia e di scuola* e di *Ai ragazzi*, operando sulla memoria dello scrittore per farla rivivere in termini di attesa, di speranza e di fiducia in una rifioritura di ideali giovanili cui trasmettere il proprio legato.

⁴ Le Monnier, Firenze, 1954.

Scrive Mario Valeri:

Se una fiducia essenziale nell'umanità è fondamentale per dedicarsi all'educazione dell'infanzia, lo stesso contatto con la vita infantile d'altra parte, la rafforza. Parlare di fiducia nel progresso morale dell'umanità può apparire oggi utopistico e d'altra parte, chi vive costantemente tra comunità infantili potrà considerare fuori della realtà una visione così ottimistica di quel mondo. Ma, senza giungere ad una retorica esaltazione di valori – che appunto perché assoluti non possono trovare che una decaduta concretezza nella realtà di ogni giorno – è certo che, al di fuori di ogni particolare negativa considerazione del mondo umano, esiste un'essenziale fiducia, senza la quale ogni azione umana dovrebbe perdere di significato⁵.

Più tardi scriverà Asor Rosa:

È evidente che quando, come ai nostri tempi, la tendenza intellettuale e pedagogica si sia rovesciata al punto di concepire anche lo studio come un gioco, e di tentare comunque di fornire sempre un piacere come contropartita dello sforzo costato dall'educazione, un'etica fondata sul "sacrificio" non può non apparire reazionaria. Occorre però verificare al tempo stesso quali fossero allora i margini concessi dalla situazione reale a qualsiasi operazione di rinnovamento: ci si potrebbe accorgere, ad esempio, che nei limiti estremamente ristretti delle risorse nazionali (ed intendo risorse intellettuali e morali non meno che economiche) l'idea di un acquisto e di un progresso, quale che essa fosse, doveva essere immediatamente associata all'idea di un prezzo da pagare⁶.

Cuore, pubblicato a Milano per i Fratelli Treves nel 1886, è il libro che maggior fama procurò al suo autore e, come romanzo per ragazzi, quello più tradotto dopo *Le avventure di Pinocchio*, pubblicato tre anni prima. Per più di una ragione la Spagna fu il paese che lo accolse con grande entusiasmo e la lingua spagnola quella che meglio lo ritrasse. Del resto non era trascorso neppure un anno, quando nel 1887 vide la luce la sua prima traduzione spagnola dal titolo "*Corazón*". *Diario de un niño*. Corredata da una dedica rivolta dall'autore ai lettori spagnoli,⁷ la versione castigliana

⁵ID, pp. 59-60.

⁶ A. Asor Rosa, *Le voci di un'Italia bambina*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, v. 4.

⁷ "DEDICATORIA DEL AUTOR / Á LOS LECTORES DE ESPAÑA / ¡Cuán feliz sería si mi pobre libro pudiese en algún modo proporcionar solaz y deleite á los niños españoles: á los niños de esa noble y querida tierra, á la cual me llevan constantemente los recuerdos más gratos de mi juventud! / Turín, Abril de 1887.

pubblicata dalla storica Librería de Fernando Fe portava la firma, così come per la maggior parte delle opere dello scrittore italiano che apparvero in prima edizione tra il 1877 e il 1899⁸, del famoso pedagogo Hermenegildo Giner de los Ríos, fondatore insieme al fratello della *Institución Libre de Enseñanza* di Madrid. La parte introduttiva venne assegnata a Fernánflor, divertente pseudonimo letterario che si diede Isidoro Fernández Flórez. L'uno e l'altro attivisti nel contesto socio-politico della società spagnola dell'epoca oppressa da una profonda crisi politico-istituzionale. Entrambi krausisti e ferventi repubblicani, difensori di una pedagogia rinnovata nel momento in cui si contrapponeva al dominante conservatorismo un nascente liberalismo. Informazioni che sebbene ristrette al semplice ambito editoriale lasciano trasparire una corrispondenza di idealità culturali dell'intellettualità progressista ispanica del momento, pronta ad accogliere cordialmente le pagine di *Cuore* con le loro efficaci sollecitazioni scritte da chi aveva manifestato in più circostanze una personale vicinanza alla cultura di quel paese. A questo proposito va an-

⁸ Sue sono le traduzioni a cominciare da *Holanda* (tradotto a due mani con José Muñiz Carro), Librería de V. Suárez (De la viuda de J.M. Pérez, Madrid 1882; *Recuerdos* (1870-71), Emilio Guijosa y Gómez, Madrid, 1884 e seguite da *Páginas sueltas*, Emilio Guijosa y Gómez, Madrid, 1884; *La vida militar (bocetos)*, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1884; *España*, Imprenta de A.J. Alaria, Madrid, 1884; *Constantinopla*, Madrid, Librería de V. Suárez, 1884; *Retratos literarios*, Emilio Guijosa y Gómez, Madrid, 1884; *Los amigos*, Imprenta de A.J. Alaria, Madrid, 1885; *Obras de Amicis: Poesías*, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1885; *Corazón: Diario de un niño*, Librería de D. Fernando Fe, Madrid, 1887; *Turin, Londres y París*, Agustín Jubera Editor, Madrid, 1889; *En el océano: viaje a la Argentina*, precedida de una carta del autor en forma de prólogo, Agustín Jubera Editor, Madrid, 1889; *Ideas sobre el rostro y el lenguaje; y pruebas fotográficas* con fotograbados de Laporta, Agustín de Jubera, Madrid, 1889; *Dos dramas de escuela*, Sáenz de Jubera, hermanos, editores, Madrid, 1892; *Amor y gimnástica: La cuestión social: Garibaldi y otros trabajos*, Sáenz de Jubera, hermanos, editores, Madrid, 1892; *Para el Primero de Mayo: Apuntes y argumentos*, Imprenta de Ricardo Rojas, Madrid, 1897; *Socialismo y educación: Estudios y cuadros*, Imprenta de Ricardo Rojas, Madrid, 1898. Altre opere di Edmondo De Amicis pubblicate in Spagna a opera di altri traduttori sono: *España: Viaje durante el reinado de Don Amadeo I*, traducido de la cuarta edición de Florencia por Augusto Suárez de Figueroa, Imprenta de "El imparcial", Madrid, 1877; *Recuerdos de París y Londres*, traducción directa del italiano por José Muñiz Carro, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1880; *Marruecos: Relación del viaje de una embajada italiana á ese país*, traducción española con permiso del autor y noticia biográfica del mismo por José Muñiz Carro, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1882; *Infortunios y amor: Combates y aventuras (La novela de un maestro)*, versión castellana de Antonio Sánchez Pérez, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1890; *En las puertas de Italia*, con 172 dibujos de Genaro Amato, versión castellana por Cayetano Vidal de Valenciano, Espasa y Compañía, Barcelona, 1895; *Horas de recreo*, versión española de Emilio Reverte Delmas, Maucci, Barcelona, 1899.

che segnalato che il ventottenne De Amicis, come corrispondente de “La Nazione”, si recò il 1° febbraio del 1872 in Spagna in un momento in cui quel paese viveva in uno stato di estrema agitazione interna e Amedeo di Savoia, terzogenito di Vittorio Emanuele II, era stato nominato re degli spagnoli dalle *Cortes* madrilene. Da quell’esperienza vissuta con grande entusiasmo durante la sua permanenza che lo portò a percorrere l’intera penisola, dalle terre di Catalogna a quelle di Andalusia, dove ebbe modo di intrecciare amicizie con vari esponenti dell’intellettualità spagnola, prende origine il libro *Spagna*, pubblicato appena un anno dopo la sua partenza. Nonostante la limitata conoscenza storica che De Amicis dimostra di possedere sul “carlismo” e la totale assenza di documentazione rispetto le tre guerre carliste che ne seguirono, in particolare della terza che iniziò proprio in coincidenza con il suo arrivo in Spagna e della quale non sembra essersi accorto, quest’opera rappresenta una nuova lettura della Spagna, senz’altro più realistica rispetto alle illustrazioni oleografiche e alle sfumature esotizzanti presenti nelle pagine di altri scrittori europei del romanticismo, più documentata e circostanziata nell’arte e nel sociale riguardo a una penisola iberica la cui conoscenza era rimasta ferma alle descrizioni di un Alfieri e di un Baretti.

Lo scrittore valenzano Vicente Blasco Ibáñez fu chi più di ogni altro elogio in vita l’autore di *Cuore*. E lo fece sempre con immensa ammirazione lodandone le qualità di scrittore e, soprattutto, il disegno pedagogico che si coglieva nei suoi scritti. Del resto oltre ad essere l’autore di *Sangue e arena*, appassionata biografia di un torero, e de *I quattro cavalieri dell’apocalisse*, entrambi celebrati anche dal mondo della celluloides hollywoodiana, e di tanti altri romanzi molti dei quali apparsi in edizioni italiane,⁹ Blasco Ibáñez ritrovava nei testi deamicisiani tradotti e chiosati da Giner de los Ríos, punti in comune con le teorie krausiste che nella politica spagnola di allora erano considerati come asse portante del comportamento politico del “republicanismo” durante la Restaurazione. I punti più seducenti erano ovviamente quelli che Blasco Ibáñez riteneva di intravedere nella scrittura deamicisiana come principi condivisi e tutti iden-

⁹ Tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso oltre a *Sangue e arena* e *I quattro Cavalieri dell’Apocalisse* che la cinematografia rese particolarmente popolari, il numero dei romanzi di Blasco Ibáñez che uscirono in traduzione italiana fu davvero immenso. Le case editrici che si contesero i titoli dello scrittore spagnolo furono soprattutto Barion editore, la Casa editrice Bietti, Sonzogno la più antica di tutte le case editrici milanesi, fondata da Giambattista Sonzogno nel 1804, e la prestigiosa Società Anonima Editrice “La Voce” di Firenze.

tificabili nella dicotomia discorsiva tra tradizione e progresso, tra modernità e arcaismo, binomio visto come riflesso di forze centrifughe disgreganti dell'unità di una nazione.

Scriva Blasco Ibáñez:

Existen dos Españas: una que pertenece aún en el siglo XVI y otra que vive por adelantado en el siglo XX. La primera ha pasado durmiendo tres siglos, sin enterarse de nada, sin saber que Europa ha caminado mucho en ese tiempo; creyendo posible la resurrección del Santo Oficio, el restablecimiento de la Unidad Católica, el bloqueo intelectual de la Península y otras precauciones santas y beneficiosas que no comprenden en su ciego fanatismo cómo han podido ser suprimidos sin protesta general. La otra España es la que desprecia lo existente, *la que sólo acata la monarquía por la fuerza*, la que vive fiel a la República y comienza a preocuparse del problema social, que es el tema de actualidad candente en todas las naciones civilizadas.

Poi prosegue nella sua aspra disamina:

La España tradicional tiene sus adoradores en las montañas vascongadas, *donde una ruda y feroz población que ignora el idioma nacional*, sufriendo contenta el más estúpido de los feudalismos, que le roba el pan y le goza la mujer; en los pardos terruños, donde manadas de siervos de la brutalidad se consuelan de la miseria rezando mucho y deseando que triunfe el “rey legítimo”, al que se presentan (¡pobres mentecatos!) como una especie de déspota socialista, de bandido generoso y caballeresco que despojará a los ricos en beneficio de los pobres. La España del porvenir está en las ciudades, en los talleres de las principales capitales, donde se agrupan los jornaleros que leen y están en contacto con los hombres que piensan. Allí se sueña en el porvenir y se protesta contra esa farsa monárquica, que viene prolongándose milagrosamente, sin arraigo en el país y con escasa hueste de partidarios fraccionada y enloquecida por el ansia de botín¹⁰

Più per conformità di pensiero che per affinità narrative, fu tale la stima che provava Vasco Ibáñez per l'autore di *Cuore* da sentirlo fraternamente vicino fino a equipararlo, per l'autorità riconosciutagli, al suo mentore. Espliciti sono gli apprezzamenti espressi nel testo *En el país del arte*. In questo diario di viaggio, in un certo senso speculare nelle sue aperture

¹⁰V. Blasco Ibáñez, “La dos Españas”, in *Contra la Restauración. Periodismo político, 1895-1904*, a cura di P. Smith, Nuestra Cultura, Madrid, 1978, pp. 157-158. (Mie sono le parti in corsivo).

all'entusiasmo e alla sorpresa del nuovo di *Spagna* e ben dissimile da una visione per molti versi fagocitante dei *Recuerdos de Italia* di Emilio Castelar,¹¹ si trova un'intera parte dedicata ad Edmondo De Amicis. Si tratta del capitolo XIII che inizia così:

Que me perdone Turín, la histórica capital del Piamonte; pero declaro que si torciendo el curso de mi viaje por Italia estoy en ella, no es por contemplar sus bellezas arquitectónicas, sus calles tiradas a cordel y sus suntuosos palacios de la época en que era capital del reino de Cerdeña, sino por ver simplemente á un hombre, por estrechar una mano que, como la de Cervantes y la de Calderón, lo mismo ha sostenido la espada de soldado que la pluma de escritor.¹²

Più avanti, senza indugiare, quasi volendo simulare quel carattere sentimentale-pedagogico della scrittura deamicisiana con intenzione di avvalorarla, si sofferma a comporre a modo di bozzetto un ritratto dello studioso italiano e, senza perdere l'occasione di compiangere il suo passato di militare ed esaltarne i successivi percorsi di studi e militanza, soffermarsi sui meriti umani di chi come lui stette a fianco dei caduti, dei deboli, dei disadattati, dei bimbi innocenti legati alla miseria, dell'emigrazione in un'ottica totalmente laica. Si legge:

Cuando era militar el mísero recluta, apartado de su familia, el tosco asistente solícito con su amo, todo lo más bajo y despreciado del ejército, fué lo que mereció la caricia de su inspiración y su ternura; después le preocupó la instrucción é idealizó al maestro de escuela, entregado á la más monótona y fatigosa de las funciones, llamando sobre él la atención universal.

Hoy vuelve su vista hacia el obrero y no maldice con tono épico las injusticias sociales, porque su corazón sólo vibra para el amor y la piedad; *pero presta el inmenso servicio de dulcificar, de envolver en el divino resplandor de la poesía las aspiraciones del socialismo que, hasta ahora ennegrecidas y calumniadas, asustaban á esa masa neutra que discurre siempre por cuenta ajena y cree á ojos cerrados lo que la dicen.* Alma admirable! En él las creencias van íntimamente ligadas con todos los actos de la vida vulgar [...] De Amicis es de los que se entregan en cuerpo y alma al culto de una idea. *El socialismo ha arrebatado un gran artista á la amena literatura.*¹³

¹¹ Vd. Emilio Castelar, *Ricordi d'Italia. Roma Napoli Capri Sorrento (1872-76)*, a cura di T. Cirillo Sirri, Edizioni La Conchiglia, Capri, 2004.

¹² V. Blasco Ibáñez, *En el país del arte (Tres meses en Italia)*, F. Sempere y Compañía, Editores, cuarta edición, s/d, Valencia, p. 71.

¹³ID, Ivi, pp. 73-74. I corsivi sono i miei ed indicano le parti riguardanti il socialismo sopresse dalla censura fascista nell'unica edizione italiana apparsa in Italia. Vd. V. Bla-

Non mi rimane che concludere. Lo faccio riferendo le poche parole, meno sonanti e più riservate, con le quali Miguel de Unamuno, nella riservatezza della sua corrispondenza epistolare, ha avuto modo di confidare, lui militante attivo e collaboratore del settimanale bilbaino “La Lucha de Clases”, il proprio apprezzamento per il fervore socialista dello scrittore italiano.

In una lettera scritta all'amico Pedro de Mugica si legge: “Espero con ansia la nueva obra de Amicis sobre el 1º de Mayo. Ahora se nos ha hecho socialista, y esto, como puede imaginarse, me agrada muchísimo”¹⁴. In un'altra sua lettera, riferendosi al libro *Spagna*, lo pone come esempio da contrapporre all'abuso letterario e al lirismo artificioso di D'Annunzio definendo il De Amicis come “alma nobilísima, poeta de tierno sentimiento y no de fría sensualidad pseudoaristocrática”.¹⁵

Rimane da chiedersi se non è forse il caso di riprendere in mano la lettura di *Cuore*. È assolutamente vero, come scrive Luciano Tamburini in punta di penna e con grande competenza, che “in *Cuore* si determina una linea che nonostante i limiti appare valida e che ne giustifica la creazione e lo assolve dall'accusa d'aver inteso instillare scientemente nei ragazzi i veleni dell'ipocrisia”.¹⁶ Oggi, a mio parere, quel libro, degno di essere conservato e conosciuto, potrebbe ancora fornire un valido aiuto come antidoto contro i veri veleni dell'attuale nuova ipocrisia che tradisce le attese giovanili. Con il suo indiscusso candore, avrebbe la forza di far credere a chi è intimorito dal mondo di oggi che ancora esistono molti che si danno da fare per mantenere sempre accogliente il luogo dove far ristorare lo spirito e la speranza.

sco Ibáñez, *Tre mesi in Italia. Nel paese dell'arte*, Prima traduzione dallo spagnolo di Amato Mori e Gilbero Beccari, Casa Editrice Bietti, Milano, 1930. Va ancora segnalato che il titolo del capitolo XIII, dove in originale si legge “El poeta del socialismo”, appare nell'edizione italiana con il titolo “Edmondo De Amicis”.

¹⁴ “Carta a Pedro Mugica”, in *Cartas inédita de Miguel de Unamuno*, recopilación y prólogo de Sergio Fernández Larrain, Rodas, Madrid, 1972. Per un approfondimento sull'adesione al socialismo da parte di De Amicis si veda E. Passerin d'Entrèves, “Il socialismo alla De Amicis nella Torino di fine Ottocento”, *Il Mulino*, n. 237, gennaio-febbraio 1975, pp. 85-95.

¹⁵ M. de Unamuno, El estetismo annunziano, in *Obras completas*, t. VIII, p. 658.

¹⁶ L. Tamburini, *Cuore rivisitato*, in E. De Amicis, *Cuore*, a cura di L. Tamburini, Einaudi, Torino, 2001, p. 348.

I RAGAZZI DI VITA DI PIER PAOLO PASOLINI
NELLE TRADUZIONI SPAGNOLE.
ALCUNE CONSIDERAZIONI

Maria Isabella Mininni

In un articolo del 1957 pubblicato postumo dal titolo *Il gergo a Roma*, Pier Paolo Pasolini riferendosi all'infantile inventiva dell'insolente e spesso incomprensibile linguaggio del sottoproletariato capitolino dichiara:

[...] è un prodotto storico. È la concrezione linguistica di una cultura inferiore, tipica di classi dominate a frequente contatto con le dominanti: servili e irrispettose; ipocrite e miscredenti; beneficiate e spietate. È la condizione psicologica di una plebe che è rimasta per secoli 'irresponsabile'. Unica sua rivalsa, rispetto ai grandi al governo, è stata sempre il considerarsi depositaria di una concezione di vita più... virile: in quanto spregiudicata, volgare, furba e magari oscena e priva di noie morali. Questa concezione irrelata di vita coincide con una morale a suo modo epica. 'Vita' significa infatti 'malavita', e, insieme, qualcosa di più: una filosofia della vita, una prassi¹.

Di fatto nel primo romanzo del suo ciclo romano, *Ragazzi di vita*², Pasolini veicola attraverso la parola 'vita' inclusa nel titolo un concetto che rinvia non tanto e non solo all'esistenza marginale degli adolescenti che penosamente la conducono, bensì alla loro esibita modalità di stare al mondo, all'attitudine picaresca nella quotidiana lotta per la sopravvivenza e all'allegria che, a Roma, l'omo de vita' ostenta.

Al di là delle connotazioni malandrine il termine 'vita' a Roma acquisisce significati diversi e contrastanti: "prima di tutto c'è l'idea di una festa gioiosa, basata essenzialmente sul dispiegarsi della sessualità (valore libe-

¹ P. P. PASOLINI, *Il gergo a Roma* (1957) in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, Vol. I, pp. 696-697.

² ID. *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, ora in ID., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1998, Vol. I.

ratorio cresciuto in secoli di repressione papalina)”³; essere ‘di vita’, nello specifico contesto della ‘plebe’ romana, viene a configurarsi come attributo che dispiega dunque valori plurimi e non soltanto negativi; il Belli – sostiene Pasolini – avrebbe colto di peso versi ‘interi’ dal “fazioso, esibizionista, aperto ‘omo de vita’ romano, incallito nella sua allegria”⁴.

Veicolo di questa ‘filosofia della vita’ è il gergo romanesco, di per sé un non valore dal punto di vista dei valori linguistici ed espressivi ma che, in *Ragazzi di vita* in particolare, assurge a ideale estetico.

Fondamentale in tal senso il rapporto di Pasolini con i ‘parlanti’, via attraverso la quale attuare il processo di *regressione* e poter *dire* dall’interno. Ecco dunque che i ‘ragazzi di vita’, per i quali lo scrittore era semplicemente *er Pasòla*, fungono da ‘consulenti’ linguistici per la realizzazione del mimetismo stilistico che anima e riproduce l’epica ‘borghigiana’ dei suoi primi romanzi:

Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara, della Borgata Alessandrina, di Torre Maura o di Pietralata, mentre su un foglio di carta annoto modi idiomatici, punte espressive o vivaci, lessici gergali presi di prima mano dalle bocche dei ‘parlanti’ fatti parlare apposta. Questo naturalmente accade in occasioni specifiche. [...] Esiste anche una mia passione generica: in tal caso annoto per conto mio, magari di nascosto, ‘fulgurato’ da qualche improvvisa e ignota forma del patrimonio. [...] In fondo allo scartafaccio del romanzo ho dunque un bel mucchio di pagine di modi idiomatici, un tesoretto lessicale⁵.

Il *Glossario* in appendice a *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* raccoglie alcune delle espressioni dialettali e gergali che inzeppano i testi, forme idiomatiche selezionate dal ‘tesoretto lessicale’ raccolto con curiosità e passione filologica: come dice Luigi Martellini “è la *contaminatio* naturalistica quella che dà *colore* al lavoro di Pasolini”⁶ con “l’uso forsennatamente materico e timbrico del suono, non melodico”⁷ avvertito da Enzo Siciliano.

Muovendo da queste poche considerazioni sulla pregnante e controversa idea di ‘vita’ elaborata da Pasolini e trasmessa con singolare vividezza linguistica nel suo celebre romanzo – pubblicato nel 1955 ma subi-

³ M. DE BENEDICTIS, *Pasolini, la croce alla rovescia. Temi della vita e del sacrificio*, Anzio, De Rubéis, 1995, p. 23. Citato in R. CARNERO, *Morire per le idee*, Milano, Bompiani, 2010, p. 68.

⁴ P. P. PASOLINI, *Roma e il Belli* (1952), in ID. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Vol. I, cit., p. 417.

⁵ ID., *La mia periferia* (1958), in ID. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Vol. II, p. 2730-2731.

⁶ L. MARTELLINI, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 64.

⁷ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, p. 212.

to censurato dalla critica italiana e condannato dalle autorità civili⁸ – si intende qui accennare alle traduzioni che del testo sono state realizzate in lingua spagnola a partire dai primi anni '60.

Muchachos de la calle in Argentina

Nella *Cronologia* pasoliniana curata da Nico Naldini e posta in apertura al secondo volume delle *Lettere*, viene annotata per l'anno 1961 questa breve segnalazione: “Esce presso l'editore Fabrill (*sic*) di Buenos Aires la traduzione argentina di *Ragazzi di vita*”⁹.

Naldini, pur non citando il titolo, fa riferimento a *Muchachos de la calle*¹⁰, versione castigliana pubblicata per l'appunto nel paese sudamericano sei anni dopo il tanto discusso testo originale. Tuttavia, salvo l'informazione offerta da Naldini nella *Cronologia*, non si conserva traccia né commento a questa traduzione in alcuno degli scritti dell'autore. Nelle lettere inviate agli amici e all'editore Livio Garzanti a partire dal 1955, Pasolini riferisce infatti di numerosi progetti relativi alle versioni in inglese¹¹, tedesco¹² e francese¹³ di *Ragazzi di vita* ma non accenna mai all'unica – e tempestiva – traduzione in lingua spagnola realizzata negli anni precedenti alla sua scomparsa¹⁴.

L'edizione di *Muchachos de la calle* viene curata da Attilio Dabini, scrittore, giornalista e intellettuale antifascista italiano esiliato in Argentina, amico di Vittorini e collaboratore da Buenos Aires negli anni '40 della sua rivista “Il Politecnico”. Nel periodo compreso tra il 1951 e il 1969

⁸ “Quanto a me, sì, ho delle noie; una citazione per *Ragazzi di vita* accusato da qualche imbecille di ‘contenuto osceno’: il processo doveva essere il 18, ma è stato rinviato”, in P. P. PASOLINI, *Lettere. 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988, Lettera a Biagio Marin, 18 gennaio 1956, p. 154. Il romanzo è in libreria nel mese di aprile del 1955. Tre mesi più tardi, a luglio, la Presidenza del Consiglio dei Ministri lo segnala al Procuratore della Repubblica di Milano, per ‘contenuto pornografico’.

⁹ N. NALDINI, *Cronologia*, in P. P. PASOLINI, *Lettere. 1955-1975*, cit., p. LXXI.

¹⁰ P. P. PASOLINI, *Muchachos de la calle*, Traducción de Attilio Dabini, Buenos Aires, “Los libros del Mirasol”, Compañía General Fabril Editora, 1961.

¹¹ ID., *Lettere. 1955-1975*, cit., Lettera a William Weaver, 4 luglio 1955, p. 90.

¹² *Ivi*, Lettera a Livio Garzanti, 17 agosto 1955, p. 114; Lettera a Livio Garzanti, 12 giugno 1956, p. 206.

¹³ *Ivi*, Lettera a Livio Garzanti, 12 giugno 1957, p. 327.

¹⁴ Le altre traduzioni in spagnolo di cui si tratta in questo lavoro sono infatti posteriori al 1975 e risalgono rispettivamente al 1990 e al 2008. Entrambe sono state realizzate da Miguel Ángel Cuevas.

Dabini traduce una ventina di opere italiane¹⁵ per Losada in particolare ma anche per la Compañía Fabril, editore presso il quale il testo di Pasolini compare nella collana 'Libros del Mirasol'.

Nella breve *Prefacio del traductor* Dabini si rivela consapevole dell'ardua impresa portata a compimento ed esordisce ponendo l'accento sulla questione principale:

Traducir *Ragazzi di vita* [...] presentaba ciertas dificultades, debidas, principalmente, a cuestiones de idioma; o, mejor dicho, a la necesidad de encontrar una forma que correspondiese al curioso y genial hibridismo lingüístico que Pasolini adopta para lograr una captación más íntima de la realidad y de la psicología de sus personajes; hibridismo que él eleva a valor de estilo. Toda la novela, en efecto, se desenvuelve en el plano de la lengua italiana y en el del dialecto romanesco, o sea del lenguaje popular de Roma; en este lenguaje popular cabe todavía una subespecie, que es la jerga de la gente de avería¹⁶.

Ibridazione linguistica volta a cogliere l'intima essenza della realtà e della psicologia dei suoi personaggi ma, soprattutto, contaminazione sensuale-stilistica e naturalistico-documentaria che si fa "*mimesis*, testimonianza, denuncia, organizzazione interna della struttura narrativa"¹⁷, componente costitutiva e imprescindibile per la fruizione dell'opera pasoliniana.

Nell'affrontare il gioco linguistico insito nel romanzo Dabini confessa di aver avuto la tentazione iniziale di ricorrere al *lunfardo* accorgendosi però ben presto che l'argot di Buenos Aires "más podía corresponder a la jerga, a la subespecie del dialecto, que al dialecto mismo"¹⁸ perché "cada dialecto responde a una realidad histórica y humana determinada, que se reconoce y a la vez se distingue dentro de la modalidad general italiana, casi tanto como ésta se reconoce y se distingue dentro de la modalidad general europea"¹⁹.

Pertanto Dabini, conscio di non poter ricorrere al gergo della capitale argentina né tantomeno ai dialetti regionali spagnoli "casi tan ajenos al ambiente americano como el modo romanesco"²⁰, si rassegna a proporre

¹⁵ Tradusse, tra gli altri, Elio Vittorini, Ignazio Silone, Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Italo Calvino, Carlo Levi, Cesare Pavese e Guido Piovene.

¹⁶ A. DABINI, *Prefacio del traductor*, in P. P. PASOLINI, *Muchachos de la calle*, cit., p. 9.

¹⁷ P. P. PASOLINI, *La mia periferia*, cit., p. 2733.

¹⁸ A. DABINI, *Prefacio del traductor*, cit., p. 10.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

una traduzione che per sua stessa ammissione scolora il vigore dell'originale e perde inesorabilmente "parte de esa perspectiva ideal, de esa especie de tornasol que dan los dos planos al lenguaje de Pasolini, en el cual lengua y dialecto establecen contrastes, pero también se consubstancian y se influyen reciprocamente"²¹.

Come traduttore riconosce di aver velato con *tono gris* e *luz opaca* i valori di fondo della singolare opera pasoliniana che definisce *escandalosa* eppure *tan humana* esprimendo altresì un giudizio assai positivo sull'autore, ritenuto figura di elevata cultura, salda formazione e raffinato senso artistico.

Degna di nota ci pare la scelta di Dabini di mantenere in *Muchachos de la calle* toponimi e antroponimi del testo originale, di adottare espressioni idiomatiche tipiche del romanesco considerate intraducibili (*ammazzete, va a morì ammazato, abò, boh, borgata, borgo, froscio, li morti e li mortacci, via, vico-lo, vaffan...*) e di usare invece espressioni squisitamente argentine per alcuni appellativi (*morocho, otario, sorete...*), decisioni queste che, se da un lato ostacolano il lettore rendendogli più difficile il compito, dall'altro contribuiscono almeno in parte a salvaguardare culturemi linguistici²² fortemente connotanti impedendone la perdita totale pur a scapito dell'immediatezza espressiva. Non vanno infatti dimenticate a questo proposito le posizioni dei teorici – da Schleiermacher alla più recente disciplina traduttologica – che rifiutano l'“invisibilità” del traduttore e l'addomesticamento del testo.

Ma, come si è anticipato in apertura, è il titolo stesso *Ragazzi di vita* a presentare nella carica connotativa della parola 'vita' – o meglio della specificazione 'di vita' – un ostacolo alla ricerca dell'equivalenza nella lingua meta, con il conseguente rischio di banalizzare o, quantomeno, limitare la portata dell'espressione adottata da Pasolini. A questo proposito la prima traduzione spagnola non fa certo eccezione e impedisce di cogliere il senso autentico alluso dall'autore²³. Di fatto i *muchachos*, ovvero i giovani adolescenti protagonisti del romanzo, non appartengono alla *calle* come 'strada' bensì alle realtà delle borgate, ghetti periferici sorti in seguito

²¹ *Ivi*, p. 11.

²² Cfr. L. MOLINA, *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006.

²³ È importante segnalare che l'edizione tedesca del 1990 tradotta da Moshe Kahn mantiene il titolo originale e così pure la traduzione di *Una vita violenta* a cui viene soltanto sottratto l'articolo 'Una'.

agli sventramenti fascisti; i *ragazzi de vita*²⁴ non fuggono dalle famiglie per vivere in strada malgrado povertà e disagio né sono *de la calle* in quanto giovani che abitualmente si prostituiscono, come invece la resa del titolo lascia intendere al lettore spagnolo. I 'ragazzi di vita' pasoliniani non sono (solo) assimilabili ai 'ragazzi di strada', concetto universalmente inteso.

Nell'edizione argentina è però curiosa e meritevole di attenzione l'immagine ritratta in copertina, una sorta di traduzione intersemiotica del senso del testo: un gruppo di cinque figure giullaresche, alcune delle quali mascherate, danza e suona strumenti appartenenti alla tradizione medievale (cimbali, castagnette, campanelle, tamburi); al centro della raffigurazione è rappresentato un frate che parrebbe evocare Francesco d'Assisi il quale, com'è noto, conferì nuova dignità alla figura del giullare, emarginata e diffamata da parte della società civile. Osservatorio privilegiato e interprete accattivante degli ambienti in cui l'esperienza del peccato era diretta e quotidiana, la tradizione giullaresca suscitava sospetti e condanne da parte delle autorità religiose, le quali giungevano a equipararla, senza mezzi termini, alla prostituzione: scandalo, povertà e mezzi espressivi di gusto popolare sembrano suggerire un rimando obliquo e mediato ma certamente suggestivo.

Chicos del arroyo e Chavales del arroyo: le edizioni spagnole

Nel 1990, quasi trent'anni dopo la pubblicazione di *Muchachos de la calle*, fa la sua comparsa in Spagna una traduzione di *Ragazzi di vita* dal titolo *Chicos del arroyo*²⁵; il traduttore Miguel Ángel Cuevas correda l'edizione di una *Introducción* in cui commenta in nota la precedente pubblicazione del testo in lingua spagnola senza tuttavia precisarne i riferimenti bibliografici:

La traducción con la que hasta ahora contaba el lector español no respondía satisfactoriamente a mi juicio a las exigencias planteadas por el original italiano. El lenguaje de los personajes permanece en un nivel de decorosa irrealidad en todo ajeno a una expresividad jergal o, en cualquier caso, de espontánea inmediatez; ni se da respuesta al juego de modulaciones, por encima y por debajo de la norma, del narrador; a menudo se

²⁴ *Regazzi de vita* era stato il primo titolo attribuito da Pasolini all'episodio centrale del romanzo. Si veda la Lettera a Livio Garzanti del novembre 1954 in, P. P. PASOLINI, *Lettere. 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1986, p. 706.

²⁵ P. P. PASOLINI, *Chicos del arroyo*, Edición y Traducción de Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra, "Letras Universales", 1990.

recurre a la práctica de mantener en su formulación original expresiones presuntamente intraducibles, cuando lo son aunque sólo posean a veces valor interjetivo²⁶.

Rinviando l'analisi e il confronto del testo tradotto nelle due edizioni del 1961 e del 1990 a uno studio puntuale ulteriore²⁷, ci limitiamo per ora a segnalare che la 'expresividad jergal' non è stata mantenuta nella traduzione di Dabini per le ragioni da lui stesso esposte e poco sopra riportate e che la sua scelta di adottare in originale le espressioni 'presuntamente intraducibles' risponde a un'esigenza non del tutto immotivata se paragonata nella traduzione di Cuevas alla totale assenza di singole unità lessicali così come di formule sintattiche utili a contestualizzare il testo in una realtà al di fuori della Spagna – o meglio, di Madrid. Roberto Raschella, traduttore e poeta argentino di origine italiana, afferma infatti che "la traducción española de Cátedra de Pasolini" è discutibile perché il romanzo "está traducido al madrileño. Eso implica un extremo localismo que al mismo tiempo es un acto de imperialismo cultural. Cualquier lector de habla española se ve obligado a leer en madrileño el libro de Pasolini"²⁸.

Cuevas dal canto suo rivendica questa opzione, dichiarando di aver integrato al testo tradotto espressioni gergali e dialettali d'uso locale al fine di riprodurre le contaminazioni linguistiche pasoliniane:

Me he valido de una serie de procedimientos que van desde el empleo de registros populares y jergales hasta una elevación del tono hacia calidades esteticistas fuertemente caracterizadas como pertenecientes a un nivel áulico de lengua. [...] Desde el punto de vista léxico no he evitado el arcaísmo preciosista y he optado por un sincretismo dialectal castellano que refleje el plurilingüismo del original²⁹.

Poggiando sulle critiche mosse a Pasolini tra gli altri da De Robertis, Salinari e Asor Rosa, Cuevas sostiene che "la obra, sobre todo por lo que se refiere al léxico, prevé tortuosas vías a la interpretación, aun para el lector italiano: inverosimilitud descriptiva, desconcertante contaminación

²⁶ M. A. CUEVAS, *Introducción*, in P. P. PASOLINI, *Chicos del arroyo*, cit., p. 55, n. 139.

²⁷ È in preparazione un lavoro dal titolo *Muchachos, chicos, chavales: de la calle al arroyo. Le traduzioni spagnole di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini*.

²⁸ R. RASCHELLA, *Es necesaria una cierta inspiración para traducir*, Reportaje por Osvaldo Aguirre, www.bazarAmericano.com, dicembre 2010-enero 2011.

²⁹ M. A. CUEVAS, *Introducción*, cit., p. 55.

dialectal y jergal, carácter casual e incluso arbitrario de algunas expresiones populares”³⁰; l’inverosimiglianza e l’arbitrarietà nel lessico dell’originale sembrano utili a legittimare una traduzione spagnola straniante che disloca il Riccetto e compagni dall’Aniene al Manzanarre.

Se, come riferisce Pasolini al suo editore Livio Garzanti, “le parole dialettali, del gergo ecc. [...] sono assolutamente necessarie per scrivere: sono – forse – il sottoprodotto che *deve* nascere insieme al prodotto: sono esse che mi danno l’allegria necessaria per capire e descrivere i miei personaggi”³¹, Cuevas, pur evocando le posizioni di George Steiner e Walter Benjamin, limita nella sua traduzione tali aspetti culturospecifici accogliendo unicamente gli antroponimi e i toponimi “para conservar una materia fónica que contribuya a provocar cierto grado de distanciamiento entre el lector y un texto escrito originariamente en una lengua diversa de la suya”³².

La finalità del traduttore sembra essere dunque quella di proporre un testo che alluda appena al radicamento culturale dell’opera originale e che si configuri piuttosto come adattamento o riscrittura della stessa. La preoccupazione di fatto è quella di integrare alla traduzione elementi che rammentino al lettore spagnolo di stare leggendo un testo scritto originariamente in una lingua ‘altra’, ma poco importa che quella lingua rifletta anche una realtà culturale altrettanto differente e meticolosamente ricostruita dall’autore nella sua operazione esplorativa e mimetica di *regresso*, sia nell’ambiente che nel personaggio, nell’ambito di un preciso progetto dichiarato³³.

Inoltre, la presenza di *realia* significativi ai fini della contestualizzazione storico-politica del testo e quindi della Roma dell’immediato dopoguerra è trascurata a vantaggio di una più diretta (ma fuorviante) comprensione: è il caso – per citare un esempio lampante – degli ‘Apai’³⁴, ovvero gli appartenenti alla P.A.I. (Polizia Africa Italiana), corpo militare la cui distorta denominazione dialettale è chiarita dal *Glossario* a corredo del testo originale: nella traduzione di Cuevas, ‘Apai’ perde ogni riferimento e

³⁰ *Ivi*, p. 54.

³¹ P. P. PASOLINI, *Lettere. 1940-1954*, cit., Lettera a Livio Garzanti, 28 novembre 1954, p. 712.

³² M. A. CUEVAS, *Introducción*, cit., p. 57.

³³ Cfr. P. P. PASOLINI, *Alì dagli occhi azzurri (1950-1965)*, Milano, Garzanti, 2005⁴; ID., *Dialecto nella poesia e nel romanzo* (1956), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 654-658; ID., *La mia periferia*, cit., pp. 2727-2733; W. SITI, *Tracce scritte di un’opera vivente*, in P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., pp. XI-XCII.

³⁴ P. P. PASOLINI, *Ragazzi di vita*, cit., p. 18.

si trasforma in 'guripa'³⁵, letteralmente 'soldato di leva' o 'vigile urbano'³⁶; nella versione argentina di Dabini, al contrario, lo stesso *realia* 'Apai' veniva mantenuto e fatto seguire dall'inciso "los de la Policía del África Italiana"³⁷ che ne chiariva il significato e il valore simbolico referenziale.

Per ciò che attiene più specificamente alle espressioni dialettali di quella parte negletta di società che Manacorda definiva il 'sottomondo romano', ricordiamo la critica mossa da Carlo Salinari a Pasolini, accusato di aver utilizzato il romanesco come 'gioco letterario' e di aver scelto "solo un aspetto di esso, quello più sguaiato e malandrino, il gergo della malavita, la tecnica dell'insulto, una sorta di linguaggio allusivo con cui ci si intende in una cerchia ben determinata di bulli"³⁸. Se questo fosse vero, la traduzione spagnola di Cuevas lo confermerebbe in virtù dell'attenzione dedicata alla resa di tali elementi verbali, 'censurati' a suo tempo dall'editore³⁹ ma tutti esplicitati nella versione spagnola che li dota anzi di connotazioni volgari anche quando nel romanesco ne sono privi⁴⁰:

A causa de los escrúpulos del editor, [Pasolini] se vio en la necesidad de sustituir mediante puntos suspensivos algunas expresiones obscenas (las que hacen referencia a atributos sexuales siempre que no aparezcan nombrados figuradamente) y las de explícito significado blasfemo; en esta traducción no se ha recurrido a tal expediente⁴¹.

Ecco quindi non solo mutare "A fiji de na bocch..." in "¡A mamarla como tu puta madre!", ma pure "Ammazzete" e "li morté..." trasformarsi in "No jodas" e "Joder...", e "All'anima de li mortacci vostra" nel violento "Cago en su alma jodida", solo per citare alcuni casi.

Ma torniamo alle considerazioni sulla traduzione del titolo: se *Muchachos de la calle* di Dabini non era riuscito a trasferire nello spagnolo il ragazzo 'di vita' delle borgate, anche *Chicos del arroyo*, seppure più evocativo, semplifica e circoscrive il referente pasoliniano. Infatti il *Diccionario de la*

³⁵ ID., *Chicos del arroyo*, cit., p. 73.

³⁶ Il *Diccionario del español actual* di M. Seco indica 'guripa' come: "1. soldado que está haciendo el servicio militar; 2. Policía uniformado, esp. municipal; 3. tipo o individuo; 4. individuo tonto; 5. golfo o pillo".

³⁷ P. P. PASOLINI, *Muchachos de la calle*, cit., p. 20.

³⁸ C. SALINARI, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, p. 62.

³⁹ P. P. PASOLINI, *Lettere. 1955-1975*, cit., Lettera a Livio Garzanti, 13 aprile 1955, p. 54.

⁴⁰ A questo proposito si veda E. D'ONOFRIO, *Le borgate di Roma e il romanzo di Pasolini*, "Rinascita", 2, febbraio 1960, pp. 146-149, ora in *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, Roma, Editrice "L'Unità", allegato al n. 42 del 9.11.1985 di "Rinascita", p. 160.

⁴¹ M. A. CUEVAS, *Introducción*, cit., p. 56.

Real Academia Española definisce ‘arroyo’ come ‘ambiente o situación miserable y de desamparo’ e il *Diccionario del Español Actual* come ‘situación de total abandono, marginación o miseria’; in tal modo i giovani descritti da Pasolini vengono definiti soltanto da un sostantivo dispregiativo e l’essere *Chicos del arroyo* ne rivela unicamente lo stato di indigenza e di isolamento dal consorzio dei civili, escludendo la carica vitale e la violenta allegria del ‘malandro’ borgatario.

Circa vent’anni dopo *Chicos del arroyo*, Miguel Ángel Cuevas ripropone la sua traduzione questa volta con il titolo *Chavales del arroyo*⁴² e una veste diversa; nella breve Introduzione del titolo *Pier Paolo Pasolini tras un tercio de siglo* procede ad un conciso riepilogo dell’opera pasoliniana e laddove cita *Ragazzi di vita* (*Chavales del arroyo*) trascura il riferimento alle versioni in lingua spagnola già pubblicate e il rinvio a note del traduttore precedenti.

Com’è evidente il titolo della più recente ed ultima edizione non cambia in modo sostanziale e a definire i giovani delle periferie romane resta il sostantivo ‘arroyo’ sebbene la mutuazione di *chaval* dal *caló* – la lingua dei gitani spagnoli – contribuisca meglio a sottolineare con un nuovo sinonimo, dopo *muchacho* e *chico*, il senso di appartenenza alle bande giovanili del sottoproletariato urbano.

Un romanzo intraducibile

Ragazzi di vita è un testo che mette a dura prova qualunque teoria sulla traduzione letteraria perché, come in altri casi analoghi e limitandoci unicamente ad autori italiani⁴³, l’uso della lingua in Pasolini è connaturato al contenuto e al senso stesso del testo e ogni violazione al rapporto simbiotico tra impasto linguistico e realtà rappresentata comporta non solo fratture insanabili bensì l’annullamento del valore artistico dell’opera.

I limiti dell’attività traduttiva sono pertanto dichiarati dall’intenzione stessa di procedere ad una versione fruibile dai lettori di altre lingue quando si tratta di autori per i quali le varietà diastratiche fanno inequivocabile appello alle varietà diatopiche.

Italo Calvino ironizza sull’intraducibilità di *Ragazzi di vita* in un biglietto che invia da New York all’amico Pasolini il 1 ottobre 1959: “L’Ameri-

⁴² P. P. PASOLINI, *Chavales del arroyo*, Introducción y traducción de Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Nórdica, 2008.

⁴³ Si veda ad esempio M. PORQUEDDU, *Montalbano tradito in Spagna*, “Il Corriere della Sera”, 24 settembre 2008.

ca non ha grandi problemi tranne quello di come faranno (Pantheon?, Knopf?) a tradurre Pasolini. (Is it violent? Is it slang?)”⁴⁴, considerazione questa più che mai lecita non soltanto per la versione anglosassone ma per ogni tentativo anche in ambito ‘romanzo’.

In realtà *Ragazzi di vita* è noto presso gli editori stranieri fin dall’anno della sua pubblicazione e molti rivelano grande interesse per le diverse versioni ma William Weaver, amico di Pasolini e traduttore americano delle sue poesie, prevede fin da subito ‘enormi difficoltà’; quegli stessi ostacoli ravvisati da Weaver, e più tardi evocati con tono divertito da Calvino, rallenteranno per più di un decennio l’uscita prevista di numerose versioni “essendo trascurabile, per l’inattendibilità della traduzione, la prima edizione francese che uscirà nel 1959 presso Correa col titolo *Les ragazzini*”⁴⁵, a tutt’oggi unica versione reperibile nel paese d’oltralpe⁴⁶.

D’altra parte è lo stesso Pasolini, ancora in in una lettera all’editore Garzanti, a dare testimonianza delle complessità del testo che di fatto in Germania ne tardarono la traduzione fino al 1990⁴⁷: “Ricevo la lettera che mi avverte del contratto con la casa editrice tedesca Herbig [...]. Il romanzo che ora sto scrivendo [...], sarà più traducibile, penso: perché il gergo e il dialetto – seppure ancora abbastanza abbondanti – hanno meno importanza”⁴⁸.

Ellissi, allocutivi e brachilogie gergali del dialetto romanesco appartengono all’atto di *parole* autentico e singolare della mimetizzazione continua che mal si adatta all’imitazione salvo ridursi alla riproposizione di aneddoti decontestualizzati e privi di ancoraggi culturali.

Per concludere questi brevi cenni sulle traduzioni spagnole di *Ragazzi di vita* ci è parso opportuno riferire alcune considerazioni dello stesso Pasolini a proposito del lavoro – improbo quanto profondamente amato e difeso – che lo aveva impegnato nella redazione dei suoi primi romanzi:

Con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – che molti idioti credono frutto di un superficiale documentarismo – io mi sono messo sulla linea di Verga,

⁴⁴ Citato in N. NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LII.

⁴⁵ *Ivi*, p. XIX.

⁴⁶ P. P. Pasolini, *Les ragazzini*, Traduction de l’italien par Claude Henry, Paris, Buchet/Chastel-Corrêa, 1958.

⁴⁷ Vedi T. BAUMANN, *Moshe Kahn traduttore di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini: tra strategie traduttive e considerazioni metalinguistiche*, in “Lost in translation. Testi e culture allo specchio”, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Sassari*, 6, 2009, pp. 63-76.

⁴⁸ P. P. PASOLINI, *Lettere. 1955-1975*, cit., Lettera a Livio Garzanti, 12 giugno 1956, p. 206.

di Joyce e di Gadda: e questo mi è costato un tremendo sforzo linguistico: altro che immediatezza documentaria! Rifare, 'mimare' il linguaggio interiore di una persona è di una difficoltà atroce, aumentata dal fatto che, nel mio caso, [...] la mia persona parlava e pensava in dialetto. Bisognava scendere al suo livello linguistico, usando direttamente il dialetto nei discorsi diretti, e usando una difficile contaminazione linguistica nel discorso indiretto: cioè in tutta la parte narrativa, poiché il mondo è sempre 'come visto dal personaggio'. Le stonature in questa operazione sono sempre a un pelo dalla scrittura: basta eccedere solo un minimo sia verso la lingua che verso il dialetto che il difficile amalgama si rompe, e addio stile⁴⁹.

È infatti proprio l'auspicato amalgama ideale tra lingua e dialetto a rivelare l'inadeguatezza in sé di ogni traduzione ovvero l'intrinseca impossibilità di evitare con altrettanta perizia e conoscenza quelle insidiose 'stonature' che mettono in pericolo non soltanto lo 'stile' ma la ragion d'essere dell'opera stessa.

⁴⁹ *Dialoghi con Pasolini su "Vie Nuove"*, 3 dicembre 1960, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 919-920.

L'ITALIA NELLA SCRITTURA DI BLASCO IBÁÑEZ (A PROPOSITO DE *EN EL PAÍS DEL ARTE*)

Lia Ogno

È nota l'avventura della fuga clandestina dalla Spagna che sta dietro al viaggio che condusse in Italia Vicente Blasco Ibáñez nel 1896. Lo sono un po' meno, e a volte non hanno ricevuto la dovuta considerazione da parte della critica, i motivi che la determinarono. L'autore stesso li ha rivelati in più di un'occasione, a cominciare dal prologo all'edizione del 1923 a *En el país del arte (Tres meses en Italia)*, il libro del 1896 che raccolse le cronache di quel viaggio:

Vagué tres meses por Italia, y mis impresiones de viaje las fui encerrando en numerosos artículos enviados a mi diario *El Pueblo*. Como estos artículos gustaron al público, un editor los coleccionó en un volumen con el título *En el país del arte (Tres meses en Italia)*¹.

Ne parlerà anche nel prologo del 1925 a *La barraca*, romanzo che – secondo quanto lì si afferma – deriverebbe dall'ampliamento di un racconto scritto nei giorni in cui si nascondeva dalla polizia in attesa di potersi imbarcare per l'Italia:

a mediados de 1895 tuve que huir de Valencia, después de una manifestación contra la guerra colonial, que degeneró en movimiento sedicioso, dando origen a un choque de los manifestantes con la fuerza pública. Perseguido por la autoridad militar como presunto autor de este suceso, viví escondido algunos días, cambiando varias veces de refugio, mientras mis amigos me preparaban el embarco secreto en un vapor que iba a zarpar para Italia².

¹ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *En el país del arte (Tres meses en Italia)*, Valencia, Prometeo, 1923, p. 8.

² V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *La barraca*, in *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1967, p. 479.

Ne parla ancora nella famosa lettera del 1927 a Isidro López Lapuya:

En el año de 1895, y con ocasión de la guerra de Cuba, suscité en Valencia grandes manifestaciones contra el Gobierno. Hubo choques sangrientos entre las masas populares y la Guardia Civil, y numerosas bajas de ambas partes [...]. Declarada la región en estado de sitio, tuve que escapar a toda prisa, pues, de no haberlo hecho, me hubieran apresado y ya no existiría a estas horas. [...] Había huido a Italia disfrazado de marino, e hice el viaje en un velero³.

Non deve stupire che Blasco si sbaglia riguardo alla datazione degli eventi: a quasi trent'anni di distanza, infatti, nella sua memoria la fuga in Italia coincide con l'inizio delle agitazioni di protesta valenziane contro la guerra coloniale. Le agitazioni, di cui Blasco fu acceso promotore, erano cominciate sul finire dell'estate del 1895 e proseguirono a ritmo intermittente nei mesi successivi sino a sfociare nei gravi avvenimenti del febbraio 1896. Non è rilevante neppure l'inesattezza che riferisce riguardo al tipo d'imbarcazione utilizzata: l'autore con l'immagine del veliero volle forse far risaltare il carattere avventuroso di quel viaggio, sebbene tutti gli elementi che lo contraddistinsero (latitanza, clandestinità, fuga, travestimento, ecc.) non lo rendessero in alcun modo necessario. La cosa certa è che nel marzo del 1896 Blasco lascia il suo nascondiglio:

para coger un bote que lo lleva al vapor *Sagunto*, un barco que salía de Valencia con rumbo a Génova y donde todos sus oficiales y tripulantes eran valencianos y de ideas republicanas⁴.

Ma affinché non si perda il senso profondo di quel viaggio e la corretta chiave interpretativa degli scritti che in esso si produssero conviene rimarcare che il tutto ebbe una chiara ed eminente matrice politica. È l'azione di propaganda del Blasco militante contro la politica governativa nella *questione di Cuba* a determinare gli eventi:

³ Nota biobibliográfica, in *Obras completas*, op. cit., p. 11.

⁴ J. B. CODINA BAS, *Vicente Blasco Ibáñez, viajero*, in *Vicente Blasco Ibáñez, viajero*, Catálogo de la Exposición, Valencia, Diputación de Valencia, 1998, p. 17. "Ahora puedo decir el verdadero nombre del vapor que me tomó fuera del puerto de Valencia. Se llamaba *Sagunto*, y sus oficiales y tripulantes eran todos valencianos y de ideas republicanas. En las inmediaciones de Cette [Sète] vi un pequeño velero francés titulado *Les droits de l'homme* y bauticé con dicho nombre al vapor que me había salvado, para que sus tripulantes no sufriesen ningún contratiempo por su acto generoso", V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *En el país del arte*, op. cit., p. 8.

En 1895 España estaba en guerra con los naturales de Cuba, que deseaban emanciparse, proclamando la libertad de su isla. [...] Yo era partidario de la independencia de Cuba, como mi maestro y jefe político, Pi y Margall⁵.

Di ritorno dal precedente esilio parigino, nel 1891, Blasco aveva dato vita a un movimento d'opinione di radice repubblicana e federalista (poi conosciuto con il nome di *blasquismo*) che si consoliderà a partire dal 1894, anno in cui egli fonda il giornale *El Pueblo*⁶, dalle cui colonne non smetterà mai di fare proseliti:

El prototipo de seguidor de Blasco, en esta época, era ante todo un rebelde [...] El sector social que abarcaba a los blasquistas de la época comprendía un amplio abanico social y político, yendo desde el anarquista hasta el pequeño burgués anticlerical⁷.

Blasco si colloca al centro della protesta rivoluzionaria di Valencia, forte dell'ideologia repubblicana, e promuoverà campagne politiche di ogni sorta (le prime, quelle più incisive, ebbero un marcato segno anticlericale, ma successivamente il loro raggio d'azione si ampliò fino a toccare tutti gli aspetti della politica di quegli anni, dal problema coloniale, alla riforma dello Stato, alla moralità della classe politica). Mediante l'azione giornalistica egli mira a farsi strada e a incidere in quella *lucha de ideas* in cui si era trasformata la vita intellettuale spagnola a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Il suo era un giornalismo *de combate*: "El ejercicio de la crítica periodística, en el caso de Blasco, es sólo la antesala de la movilización social"⁸. Questo, dunque, è l'esatto contesto del viaggio di Blasco Ibáñez del 1896. Il suo, pertanto, non è il 'viaggio in Italia' proprio della cultura europea ottocentesca, né ancor meno egli rispecchia quel modello di viaggiatore. Blasco non è un viaggiatore, non in quest'epoca, almeno. È un perseguitato politico, uno che fugge per evitare una nuova reclusione, o addirittura la morte. Un intellettuale combat-

⁵ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *En el país del arte*, op. cit., p. 7.

⁶ In precedenza aveva fondato le riviste "El Miguelete" (1883) e "La Bandera Federal" (1889).

⁷ V. R. ALÓS FERRANDO e C. CASTELLET ALEMANY, *Vicente Blasco Ibáñez, político*, in *Vicente Blasco Ibáñez, político*, Catálogo de la Exposición, Valencia, Diputación de Valencia, 1998, pp. 25-26.

⁸ A. LAGUNA PLATERO e I. RIUS, *Vicente Blasco Ibáñez, y el periodismo se hizo combativo*, in *Blasco Ibáñez, y el periodismo se hizo combativo*, Catálogo de la Exposición, Valencia, Diputación de Valencia, 1998, p. 66.

tivo che non intende venir meno alla coerenza tra pensiero e azione. Uno che porta le proprie idee in prima linea; e sono queste, le idee, a imbattersi per prime con la realtà sconosciuta via via offertagli dal viaggio. Blasco, pertanto, vedrà l'Italia attraverso il filtro delle proprie convinzioni politiche, particolare che si viene ad aggiungere, e non è cosa di poco conto, al carattere *forzoso* di quel viaggio; all'impossibilità per l'autore di restare in patria a lottare per gli ideali repubblicani; alle emozioni di un ragazzo ventottenne che lascia a casa moglie e figli nella convinzione di poter tornare presto da loro⁹, e che invece si vede obbligato a proseguire la sua latitanza¹⁰.

La manifestazione contro la politica coloniale del governo aveva avuto luogo l'8 marzo 1896, una domenica. Dopo alcuni giorni di clandestinità, Blasco intraprende il viaggio per l'Italia che lo riporterà in patria il 3 giugno successivo. Del 26 marzo è la lettera che scrive da Milano a Miguel Senent, amministratore – nonché responsabile in sua assenza – de *El Pueblo*, per inviargli il primo di quelli che saranno gli articoli dall'Italia e chiedergli, nel contempo, cinquecento pesetas per poter fare fronte alle spese, ma anche per poter comprare “un billete que dura 50 días y con el cual se puede correr toda Italia como a uno le dé la gana”. Nella lettera avvanzerà la seguente proposta: “Si tú quisieras, y ya que estoy aquí, podía correr toda Italia y escribir 60 o 70 artículos sobre Venecia, Florencia, Roma, Nápoles, etc.”¹¹. La proposta fu immediatamente accolta e già a partire dal primo di aprile cominciarono a pubblicarsi ne *El Pueblo*, man

⁹ “Nenita mía: – scrive alla moglie – No te he escrito antes porque en estas circunstancias no conviene que vayan y vengan a ésa personas que llamen la atención. Creo que estarás enterada tanto o más que yo de lo que ocurre. Sin haber hecho nada, esa gente se empeña en complicarme en lo del domingo y por ahora no tengo más remedio que estar escondido para librarme de venganzas ruines. Vivimos juntos D. Bernardo y yo. Mientras podamos estaremos escondidos y a la primera oportunidad nos iremos a vivir unos días con tranquilidad en Marsella, Génova u otro punto, hasta que se levante en Valencia el estado de sitio que entonces regresaremos y nos presentaremos ya que nada malo hemos hecho. Es pues esta ausencia cuestión de 15 o 20 días. Si fuera de más (lo que no creo) entonces nos estableceríamos en Marsella y vendríais tú y el nene. Ten paciencia que yo también procuro tenerla aunque me irrita la injusticia de los hombres. Besos al nene y tú recibe un fuerte abrazo de quien no puede pasar sin verte; de tu Vicente”, in *Biblioteca Virtual Cervantes*, http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/blascoibanez/pcuartonivel.jsp?conten=otrasobra&pagina=epistolario_1896.jsp

¹⁰ Al suo ritorno si presenterà alla giustizia e il Consiglio di Guerra lo condannerà a due anni di reclusione. Passerà tutto l'inverno nel carcere di San Gregorio, dove scriverà il romanzo *El despertar de Budha*. Alla fine di marzo gli sarà poi commutata la pena in due anni di confino che sconterà a Madrid.

¹¹ P. TORTOSA, *La mejor novela de Vicente Blasco Ibáñez: su vida*, Valencia, Prometeo, 1977, p. 184.

mano che Blasco le inviava a Senent, le cronache relative a quel soggiorno in Italia. L'interesse che suscitavano nel pubblico spinse la casa editrice Prometeo – molto vicina al giornale – a raccoglierle in volume e a pubblicarle, già nel giugno di quello stesso anno, con il titolo di *En el país del arte* (*Tres meses en Italia*).

Blasco scrive come può e dove può:

a la ligera, como la mayor parte de los trabajos periodísticos [...] fui escribiendo en fondas modestas de Italia, en gabinetes de lectura, hasta en vagones de ferrocarril¹².

È un osservatore attento che cerca di penetrare la sostanza storica delle cose. Ma scrive, soprattutto, all'insegna di un impegno doppio e convergente, perché è politico ed estetico al contempo, repubblicano e naturalista. Un impegno che sente primariamente nei confronti dei lettori, sempre presenti nella sua coscienza di giornalista combattente, nella sua missione di proselitista impegnato a “dar vita a una letteratura di massa, scrivendo per il proletariato di cui conosce le grandi lotte e le immani sofferenze”¹³.

L'impatto con l'Italia è forte, intenso, ma non vi è, o almeno la scrittura non lo riflette, il solito sbalordimento, l'ammirato stupore innanzi alle bellezze artistiche, da sempre decantate, delle città italiane. Lo sguardo di Blasco, seppur non cieco alla bellezza, si sofferma piuttosto sui segni inequivocabili di una decadenza che egli registrerà con metodo naturalista. Blasco prenderà puntualmente nota dei numerosi dettagli colti sulla superficie visibile delle apparenze manifeste, ma quel che si tradurrà in scrittura non è una fotografia piatta o un riflesso senza sfondo, bensì i dati dell'osservazione necessariamente filtrati dal suo personalissimo ‘temperamento’ di scrittore politico. Nella sua famosa lettera a Julio Cezador del 1918 si legge:

El novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento, escogiendo en esa realidad lo que es saliente, y despreciando, por inútil, lo mediocre y lo monótono. [...] Para mí, lo importante en un novelista es su temperamento, su personalidad, su modo *especial y propio* de ver la vida. Esto es verdaderamente el estilo de un novelista¹⁴.

¹² V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *En el país del arte*, *op. cit.*, p. 8.

¹³ M. FABBRI, *Per una rilettura dell'opera di Blasco Ibáñez*, in “Spicilegio Moderno”, VII, 1977, p. 89.

¹⁴ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 14.

Di conseguenza il suo sguardo indugia su tutti quegli aspetti che rivelano il degrado dell'Italia di Francesco Crispi, reduce, proprio quei giorni, dalla disfatta di Adua:

Gobernaba Crispi, garibaldino en su juventud y reaccionario en su vejez. La Italia oficial era germanófila y figuraba en la Triple Alianza, inquietando a la República francesa como un vecino peligroso. En todas las ciudades italianas se hablaba con admiración de Guillermo II, como si fuese un héroe wagneriano¹⁵.

Costretto a fuggire poiché contrario alla politica coloniale del suo paese, Blasco approda in una terra appena messa a dura prova dalle proprie ambizioni espansionistiche, una terra a cui egli non perdona il tradimento politico degli ideali repubblicani che avevano inizialmente ispirato l'Unità d'Italia. Cosa gli poteva offrire di meglio il destino? E così Blasco affila la penna e non farà sconti.

Affiorano, pertanto, fin da subito:

todas esas simpatías o antipatías que dieron el toque al conjunto de su obra posterior y de la que brotaron tantos otros escritos suyos: aversión por los alemanes, idealismo socialista y republicano, anticlericalismo, por otra parte también un acendrado sentimiento patriótico. Hojeando esta obra juvenil llegamos a apreciar todo el espectro de las predilecciones y aversiones del valenciano¹⁶.

Le predilezioni sono poche, le aversioni tante, anche perché sicuramente più funzionali ai suoi fini propagandistici o perché meglio si prestavano a introdurre osservazioni di natura ideologica o politica. Ne diamo ora alcuni esempi, limitandoci, per ragioni di spazio, ai soli capitoli dedicati a Genova, che sono comunque quelli più critici nei confronti del nostro paese, perché corrispondono al primo impatto, quando bruciano ancora forte all'interno di Blasco le circostanze che l'avevano indotto a partire.

L'Italia, nella scrittura di Blasco, è un paese dal passato glorioso, ricco di storia e bei monumenti, che egli descriverà allo scopo di evidenziare il contrasto con la desolante situazione attuale:

¹⁵ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *En el país del arte*, op. cit., p. 9.

¹⁶ W. T. ELWERT, *El viaje de Blasco Ibáñez a Italia en 1895*, in "Iberoromania", 1990, n°31, pp. 130-131.

Cuarenta y siete palacios, todos espléndidos en su interior y de mármol desde el cimiento a la balaustrada final, se cuentan en las cuatro calles que forman la espina de la ciudad. [...] Hoy estas patricias viviendas están abandonadas. Los descendientes de aquellos poderosos republicanos, son palaciegos de la casa de Saboya, viven en Roma cerca del rey como militares o altos funcionarios, y dejan a algún antiguo servidor de la familia el encargo de enseñar a los extranjeros los vastos salones, cuyos dorados están oscurecidos por el tiempo, con sus muebles majestuosos y sólidos, en los que la polilla hinca el diente¹⁷.

Le responsabilità sono ben individuate nella “soberbia política”¹⁸ del governo Crispi:

Bien se conoce que esto es una potencia de primer orden interesada en ese contubernio que llaman triple alianza. Este país, cuya prosperidad es muy discutible, que ni aun de oídas conoce la plata y el oro, que a falta de pesetas ha inventado el billete de juna lira!; donde la gente, en vez de portamonedas usa cartera, y donde no hace muchos días el socialista Ferri proclamó en plena Cámara que la mayor parte de las aldeas italianas son chozas de paja peores que los adueros absinios que Baratieri pretendía conquistar, sostiene a pesar de todo un ejército numerosísimo; tan grande casi como el de Francia, la cual puede permitirse tales lujos, pues atrae y acapara todo el dinero del mundo¹⁹.

Da fervente repubblicano qual è affonda il colpo contro la monarchia e se la prenderà con il populismo della casa Savoia:

[Umberto I] Se exhibe sin aparato alguno, no ocurre desgracia en toda la Península que no acuda personalmente con su esposa a remediarla; regala en suscripciones y colectas benéficas centenares de miles de liras, y este pueblo que como buen latino es impresionable y tan pronto se muestra sublimemente heroico en la epopeya de Garibaldi como repugnantemente ridículo en el período actual, habla con entusiasmo de la *regina che è molto bella* y del *re che è molto caritativo*, como si esas cantidades que regala la monarquía las sacase de su bolsillo y no fuesen una exigua parte de lo que se arrebató a la hambrienta Sicilia, a la mísera Romaña y a la casi salvaje Cerdeña, para el mantenimiento de un ejército inútil y de una dinastía

¹⁷ V. BLASCO IBÁÑEZ, *En el país del arte*, Valencia, Prometeo, 1896, pp. 17-18.

¹⁸ *Ivi*, p. 25.

¹⁹ *Ivi*, p. 14.

cuya honradez es indudable, pero sin la cual podía pasar perfectamente la Italia²⁰.

Ironizza sull'arrivo al porto di Genova delle corazzate dell'imperatore Guglielmo II "un albañil que acude al ver que el edificio se desmorona y arruina"²¹. Si sofferma sui Doria attuali che affittano ai commercianti inglesi e americani le dimore appartenute ai fieri antenati:

a los Doria de hoy que no tienen naves en el mar que les traigan valiosas presas y viven en Roma la costosa existencia de la alta sociedad, les vienen muy bien las relucientes esterlinas o los *dollards* de la gente sajona y piensan sin duda que nunca ha valido tanto como en el presente el solar de sus antepasados²².

Per terminare col cimitero monumentale di Staglieno, che gli produce: "una impresión de jocosos desprecio, a pesar de toda su pretendida grandiosidad"²³, e dove dopo aver irriso quei:

buenos burgueses de Génova, pobres diablos que porque hicieron dinero en América, Dios sabrá cómo, se creen unos personajes y hacen el favor de reproducir en colosales monumentos sus fachas de mozos de cordel para que las generaciones venideras no se calienten la cabeza averiguando qué pinta tenían tan extraordinarios genios²⁴,

si commuove davanti ai sobrii sepolcri di "Uno dei Mille" e di Mazzini, che gli offrono buono spunto per testimoniare ancora una volta il suo repubblicanesimo belligerante:

Allí descansa medio siglo de incesante conspiración, de entusiasta batallar por la libertad italiana y la República, lo mismo en la prensa que en la logia y en el campo de batalla; allí está quien al eco de su potente voz despertaba a la joven Italia y hacía que los carbonarios cargasen sus fusiles en la sombra; allí, quien pareciéndole poco la emancipación de su patria, trabajaba por la de todos los pueblos, y desde Londres colaboraba con Ledru-Rollin y Víctor Hugo para quitarle el sueño a Napoleón III, y con Orense y Garrido para destronar a Isabel II; el que a los treinta años

²⁰ *Ivi*, pp. 25-26.

²¹ *Ivi*, p. 16.

²² *Ivi*, p. 19.

²³ *Ivi*, p. 30.

²⁴ *Ivi*, pp. 30-31.

tenía la cabeza blanca y el cuerpo viejo, arruinado por las crueldades de las prisiones austríacas; el que con una palabra lanzaba ciegamente a la muerte miles de jóvenes compatriotas; el que fue cerebro, como Garibaldi era brazo; el que fuerte como la roca se negó siempre a volver a su país después de realizada la unidad; por no transigir con la monarquía; allí descansa sencillamente *José Mazzini*²⁵.

Questo è il tenore delle cronache italiane di Blasco Ibáñez. Cariche di un'irruenza invettiva da giovane agitatore di folle. Tremendamente caustiche e mordaci, a tratti irriverenti. Consapevole di ciò, in occasione della nuova edizione del volume del 1923, quand'egli era ormai uno scrittore affermato, sentirà la necessità di avvertire:

Bajo la influencia de mi apasionamiento republicano muestro en este libro una antipatía sistemática a los gobernantes italianos de entonces, pero dicho sentimiento hostil queda equilibrado por el entusiasmo que siempre me inspiró la Italia de Mazzini, de Garibaldi y otros héroes²⁶,

e approfitterà della nuova edizione per, tra le altre cose, addolcire leggermente i toni.

Agli inizi degli anni 20, infatti, il nostro era ormai un autore di grande successo e di diffusione internazionale, e la casa editrice Prometeo cercava di sfruttarne la fama attraverso un progetto commerciale di buona fattura che si proponeva di rimettere in circolazione la pressoché totalità delle opere del maestro valenziano. Nacque così la collana *Obras completas de Vicente Blasco Ibáñez* all'interno della quale apparve la nuova edizione de *En el país del arte*. Al riguardo Blasco afferma che torna "a leer y a corregir [il testo], después de veintiocho años", per poi però affermare: "He preferido dejar el libro tal como lo escribí"²⁷.

Il confronto tra le due edizioni rivela, tuttavia, l'introduzione di cambi e modifiche non privi di un certo interesse²⁸. Anzitutto, il testo viene ora fatto precedere da una premessa la cui funzione principale è quella di

²⁵ *Ivi*, p. 32.

²⁶ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *En el país del arte*, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Al lector*, in *En el país del arte*, *op. cit.*, pp. 8-9.

²⁸ Un confronto tra le due edizioni, seppur limitato ai capitoli riguardanti la Lombardia, lo si può trovare in G. GROSSI, *En el país del arte di Blasco Ibáñez: note per un'analisi delle varianti tra l'edizione del 1896 e quella del 1923*, in *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagis*, ed. di A. Albónico, Roma, Bulzoni, 1995. Grossi ha inoltre curato la traduzione italiana del volumetto V. BLASCO IBÁÑEZ, *Milano seduzione e simpatia*, a cura di T. Cirillo, Napoli, Guida, 1993, che raccoglie i testi lombardi di *En el país del arte*.

rendere patente la motivazione e il punto di vista eminentemente politici che stavano alla base del libro. Ma, come si è già alluso, vuole essere anche un modo per giustificare l'asprezza di certi toni e la severità di certi giudizi. In tal senso è da leggere anche l'inserimento di alcune note (quattro in totale, mentre la prima edizione non ne presentava alcuna), quale questa che viene ad apporsi a un brano estremamente critico teso a ridicolizzare l'immagine dell'esercito italiano: "Desde la época en que fue escrito esto, Italia ha cambiado mucho, y el aspecto de su Ejército igualmente"²⁹. A queste aggiunte corrisponde la soppressione di alcuni capitoli, il XXX e il XXXI della prima edizione, ossia: *Los artistas españoles* e *La dinastía de los Benlliure*. Si narra sia stato lo stesso Mariano Benlliure a chiedere a Blasco di non includere nel libro il capitolo dedicato alla sua famiglia³⁰. Blasco acconsentì, eliminando anche quello che lo precedeva, poiché, in un certo senso, fungeva da sua introduzione. Ma è anche probabile che egli avesse già in mente di eliminarli entrambi rendendosi conto della loro poca rilevanza nell'economia globale del volume: in un libro sull'Italia aveva, in effetti, poca pertinenza includere due capitoli dedicati ad alcuni artisti spagnoli che vivevano a Roma in un momento così circostanziato quale quello del suo viaggio del '96.

Dal confronto tra le due edizioni comprendiamo, quindi, la struttura e la natura delle modifiche apportate da Blasco: l'autore interviene spesso sulla punteggiatura, spezzando periodi che evidentemente gli paiono ora, dopo quasi trent'anni, eccessivamente lunghi; effettua degli spostamenti di parole, ne aggiunge altre a fini esplicativi, sopprime segmenti di discorso. Molte di queste varianti mirano a correggere quelle che per Blasco erano caratteristiche stilistiche proprie della scrittura giornalistica, nell'intento di dotare il volume di un carattere più letterario, cosa che non aveva potuto fare in occasione della prima edizione, avvenuta il 18 giugno del 1896, a sole due settimane dal suo ritorno, quando la ristrettezza dei tempi fece sì che l'operazione consistesse in un semplice travaso di materiale dal contenitore giornale al contenitore libro.

Dalla disamina, però, emerge un altro tipo di intervento che non è facilmente riconducibile alla pretesa maggior letterarietà cui si è ora alluso, ma ha a che vedere, piuttosto, con una sorta di spostamento estetico di

²⁹ V. BLASCO IBÁÑEZ, *En el país del arte*, in *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1967, p. 149.

³⁰ "En "El Pueblo" del 15 de mayo de 1896 apareció un artículo de Blasco sobre la visita y la vida artística de los Benlliure en Italia. Este artículo apareció en la primera edición de *En el país del arte* siendo retirado de las demás ediciones, por los ruegos de Mariano [Benlliure]", J. B. CODINA BAS, *Vicente Blasco Ibáñez, viajero*, art. cit., p. 27.

Blasco all'interno del naturalismo che sempre professò. Parliamo della soppressione di numerosi aggettivi. L'edizione del 1896 presenta, infatti, una grande abbondanza di elementi aggettivali che saranno largamente ridotti nell'edizione del 1923, e questo, a nostro avviso, è riconducibile a una sorta di volontà da parte dell'autore di depurare il testo da quel naturalismo di scuola che aveva caratterizzato i suoi primi scritti, per spostarsi ora verso un naturalismo più interiorizzato e meno stridente, come quello che caratterizzerà la sua scrittura più matura.

Molti degli aggettivi soppressi, però, non rispondono a questa esigenza e sono da mettere in relazione con l'eliminazione di altre porzioni di testo, soppressioni che saranno volte a correggere certe intemperanze, a limitare le invettive anticlericali, ad attenuare alcuni giudizi troppo critici nei confronti del paese che l'aveva ospitato nella sua fuga. Tali modifiche contribuiranno di fatto a rendere a tratti meno aspra, meno cruda e, conseguentemente, più politicamente corretta (e più in accordo con il carattere di guida turistica *sui generis* che aveva assunto il libro nel decorso della sua ricezione) la visione dell'Italia plasmata da Blasco nel 1896.

SCOCCA IN SPAGNA LA SCINTILLA FUTURISTA (1909-1910)¹

Veronica Orazi

Il 20 Febbraio 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblica su “Le Figaro” il manifesto futurista, che appare sulla rivista milanese “Poesia” l’11 Marzo successivo. Gli undici punti vengono tradotti e pubblicati col titolo *Fundación y manifiesto del Futurismo* da Ramón Gómez de la Serna il 6 Aprile 1909 sul n° 4 della neo-istituita rivista “Prometeo”², fondata nel Novembre 1908, cui si deve lo sdoganamento in area ispanica delle nuove istanze d’avanguardia³. Nello stesso numero compare anche un articolo anonimo (in realtà dello stesso Ramón), intitolato *Movimiento intelectual. El Futurismo*⁴, dove in forma embrionale vengono anticipate alcune considerazioni poi riaffermate in modo più definito nel *Proclama* dell’anno seguente.

Nel 1910, infatti, Marinetti, su invito di Ramón ed espressamente per “Prometeo”, scrive il *Proclama futurista agli spagnoli*, tradotto e accolto col titolo *Proclama futurista a los españoles* sul n° 20 della rivista, nel Giugno

¹ In Catalogna la penetrazione e la diffusione del Futurismo si configurano in termini sensibilmente diversi, che rendono necessario uno studio indipendente. Per questo motivo, in questa sede, prescindendo dall’analisi del fenomeno in area catalana e mi concentro su quella ispanica. Sull’ambito spagnolo cfr. almeno: P. ILIE, *Futurism in Spain*, in “Criticism”, VI (1964), pp. 201-211; J. BRIHUEGA, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Madrid, Cátedra, 1979; J. BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981; J. BRIHUEGA, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1981; M. LENTZEN, *Marinetti y el Futurismo en España*, in “Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen”, CCXXIV (1987), pp. 67-82.

² R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Fundación y manifiesto del Futurismo*, in “Prometeo”, IV (1909), pp. 65-73.

³ Cfr. R. CANSINOS-ASSÉNS, *El arte nuevo. Sus manifestaciones entre nosotros*, in “Cosmópolis”, II (1919), che fa espressamente riferimento al ruolo di divulgatore del Futurismo di Ramón e della sua rivista e al legame con Marinetti, che facilitò lo scambio; più di recente J. BRIHUEGA, *Il Futurismo in Spagna*, in *Trent’anni di avanguardia spagnola*, a cura di G. Morelli, Milano, Jaka Book, 1987, pp. 19-38, a p. 20.

⁴ *Movimiento intelectual. El Futurismo*, in “Prometeo”, IV (1909), pp. 90-96.

1910⁵, corredato da un breve cappello introduttivo firmato Tristán (l'abituale pseudonimo di Ramón). In seguito, il testo originale del *Proclama* verrà pubblicato più volte, anche nella versione intitolata *Contro la Spagna passatista*, con numerose varianti.

Nel frattempo, però, si levano anche voci di dissenso, almeno parziale, come quella di Andrés González Blanco, che nel Marzo 1910 firma l'articolo *El Futurismo (una nueva escuela literaria)*⁶ sulla rivista "Nuestro Tiempo", in cui critica alcune affermazioni del manifesto futurista, esprimendo comunque apprezzamento per certi spunti letterari – come il verso libero – e per alcuni rappresentanti del movimento (Gian Pietro Lucini, Enrico Cavacchioli), concentrandosi poi sugli undici punti con cui in linea di massima si trova d'accordo, circoscrivendo quindi il dissenso all'atteggiamento violentemente iconoclasta e intransigente del Movimento.

Un paio di anni dopo – forse nel 1912⁷ –, a Valencia, quasi in sordina, viene stampato il saggio F.T. Marinetti, *El Futurismo*, per i tipi delle Ediciones Sampere.

Nel 1913, poi, approda a Barcelona il pittore uruguayano Juan Barradas, che durante un precedente periodo trascorso a Parigi e a Milano era venuto in contatto col gruppo di Marinetti⁸. Dopo varie collaborazioni con la stampa periodica, dal 1916 la sua produzione si orienta verso un'arte figurativa di stampo futurista, in una Barcelona scenario privilegiato delle manifestazioni artistiche emergenti, tra emigrazione di avanguardisti stranieri (la coppia Delaunay, Gleizes, Picabia, ecc.), la pubblicazione dei quattro numeri della rivista "391" diretta da Picabia e pubblicata proprio a Barcelona nel '17, l'attività del mercante d'arte e mecenate Josep Dalmau. Non stupisce dunque che la sua presenza (dal 1918, anno del suo trasferimento a Madrid) sulle pagine della rivista "Ultra", organo ufficiale dell'*Ultraísmo*, finisca per segnare un momento decisivo nel riaffiorare del connubio poesia-pittura nell'avanguardia storica spagnola e nella ricezione delle istanze futuriste.

La scarsa eco della pubblicazione su "Prometeo" del Manifesto marinettiano presso il pubblico spagnolo (impreparato ad accogliere le innova-

⁵ F.T. MARINETTI, *Proclama futurista a los españoles*, in "Prometeo", XX (1910), pp. 519-531, riprodotto in P. ILIE, *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969, pp. 73-80.

⁶ Cfr. P. ILIE, *Documents of the Spanish Vanguard*, cit., pp. 81-95.

⁷ Cfr. *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca, 1959-62, pp.127-131; F.T. MARINETTI, *Manifestos y textos futuristas*, Barcelona, Ed. del Cotal, 1978, pp.86-94.

⁸ Cfr. R. SANTOS TORROELLA, *Del romántico al Pop Art*, Barcelona, EDHASA, 1965, pp. 95-104.

zioni propuguate dai movimenti che nascono e si diffondono in quegli anni in tutta Europa) contrasta con l'inarginabile spinta ramoniana a far conoscere queste stesse tendenze sperimentali. In particolare, la traduzione e l'adattamento per i lettori spagnoli degli scritti di Marinetti, a cominciare dal Manifesto, è una delle iniziative di primaria importanza nella rifondazione estetica delle lettere ispaniche, nel quadro di rinnovamento radicale in ambito peninsulare e internazionale, come più tardi l'allestimento della prima mostra di pittura cubista a Madrid nel 1915, incoraggiato con decisione da Ramón, e l'attività di Vicente Huidobro – giunto a Madrid nel '18 –, che dalla *tertulia* de *El Colonial* diffonde tra frequentatori e accoliti il Cubismo letterario, il Dadaismo, l'Espressionismo, il Creazionismo.

L'amicizia tra Ramón e Marinetti gioca senz'altro un ruolo determinante: non si dimentichi, infatti, che è lo stesso Ramón a sollecitare l'amico affinché rediga il *Proclama*, per i lettori spagnoli. Di più: da un lato Ramón, precursore dell'avanguardia ispanica e icona del *Ramonismo* – il suo *Ismo unipersonal* –, protagonista indiscusso del panorama artistico di quegli anni, intuisce il potenziale innovativo del Futurismo⁹; dall'altro lato Marinetti vede in Gómez de la Serna l'artista che più e meglio di chiunque altri può aprirgli la strada in un ambiente culturale ancora legato alla sensibilità decadente (operazione affine alla pubblicazione del Manifesto in Russia l'8 Marzo 1909 su "La Tarde", in Portogallo il 15 Agosto 1909 sul "Diario das Açores", in Brasile nel 1910 e alla diffusione di notizie sul Movimento in Polonia, Ungheria e Germania). Si tratta, dunque, di una collaborazione di grande rilievo, che – assieme alla densa stilizzazione juanramoniana nella ricerca dell'essenza poetica – inaugurerà una nuova epoca, segnando il definitivo allontanamento dal Modernismo, che consentirà alla fase successiva dell'avanguardia – la Generazione del '27 –, matura e propositiva, non più solo antipassatista e iconoclasta come la prima fase ultraista, di attuare una rifondazione estetica, raccogliendo al contempo in termini rinnovati l'eredità dei maestri della tradizione letteraria dei secoli precedenti.

In che modo però le due iniziative di Ramón – la presentazione del *Manifesto futurista* e la richiesta a Marinetti di un testo 'dedicato', il *Proclama* – connotano l'iniziale acclimatazione in Spagna dei germi dell'avanguardia storica? In quali termini, cioè, il legame tra i due artisti riflette la visione che dell'Italia futurista – del fondatore e massimo esponente del Movimento e dei suoi scritti programmatici – ha la Spagna in quegli anni gravidi di fermenti rivoluzionari? Certo, la traduzione e la pubblicazione

⁹ Su Marinetti nell'opera di Ramón cfr. R. DAUS, *Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Sernas*, Frankfurt, Klosterman, 1971, pp. 83-99.

del Manifesto segnano la battuta d'inizio del fenomeno; tuttavia, l'aderenza del testo pubblicato all'originale rende l'evento significativo più che altro a livello di ricezione personale e volontà di favorirne la diffusione almeno negli ambienti culturali più aperti, successo confermato dagli spunti futuristi che sopravviveranno nell'*Ultraísmo*. È dall'analisi del *Proclama* però che potrà emergere qualche dato ulteriore, proprio per la sua natura di testo concepito per un ricevente preciso, cioè di potenziale canale di comunicazione privilegiato, che stabilisce un rapporto biunivoco tra emittente e destinatario, tra ispiratore del rinnovamento avanguardista (Marinetti) e collettività in attesa di una svolta, estetico-artistica ma non solo, che inneschi quello svecchiamento tanto atteso e necessario (gli spagnoli cui il *Proclama* è rivolto).

Ecco il paragrafo introduttivo di Ramón:

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la Luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darlas lozanía! ¡Rejón de arador! ¡Secularización de los cementerios! ¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios! ¡Arenga en un campo con pirámides! ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y *chauffeurs*! ¡Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra: ese pueril grafito de la voz! ¡Voz, fuerza, *volt*, más que verbo! ¡Voz que debe unir sin pedir cuentas a todas las juventudes como esa hoguera que encienden los árabes dispersos para preparar las contiendas! ¡Intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil volante sobre los mares y sobre los montes! ¡Ala hacia el Norte, ala hacia el Sur, ala hacia el Este y ala hacia el Oeste! ¡Recio deseo de estatura, de ampliación y de velocidad! ¡Saludable espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada! ¡Camaradería masona y rebelde! ¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso *termopilano*! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes! ¡Placer de agredir, de deplorar escéptica y sarcásticamente para verse al fin con rostros, sin lascivia, sin envidia y sin avarientos deseos de bienaventuranzas: deseos de *ambigú* y de reposterías! ¡Gran *galop* sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesismismos, todas las

lobregueces y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!

In questa breve prefazione al *Proclama* Gómez de la Serna produce un'ibridazione fra i tratti del proprio immaginario artistico-letterario e alcuni elementi attinti agli scritti dell'italiano. Così, le affermazioni sulla donna e la "¡Pedrada en un ojo de la Luna!" riecheggiano passi di *Uccidiamo il chiaro di luna*, che Marinetti aveva pubblicato nella primavera del 1909. Allo stesso modo, di ascendenza marinettiana sono le immagini di "aviadores y *chauffeurs*", "pararrayos con cien culebras eléctricas", "*volt*", "marconigrama", "aeródromo", "reflectores" e via dicendo.

Al di là di ciò, però, alcuni elementi si rivelano particolarmente rilevanti, perché riemergeranno nelle successive sperimentazioni ultraiste. Si tratta di quegli aspetti che sintentizzano spunti suggestivi di innovazione, come l'uso enfatico della punteggiatura che asseconda e amplifica il frantumarsi della sintassi, lontana ormai da una costruzione lineare e articolata e fatta invece di brevi sintagmi giustapposti, quando non di singole espressioni affastellate. Tutto questo suscita un forte senso di dinamismo, sostenuto dalla frammentazione del discorso, riflesso di una realtà percepita come successione di fotogrammi. Spesso il costrutto nominale gioca un ruolo chiave nell'amplificazione di questo effetto: per trovare una forma verbale si deve giungere all'espressione "que da vuelta a las tierras ..." e poi "para tenerla en la libertad" e ancora "estrellas flameando" alcune righe sotto, ecc.; è la struttura nominale, dunque, a imporsi, per enfatizzare l'impressione di giustapposizione di immagini metaforiche. Di scontata ascendenza marinettiana l'apertura verso il futuro (a partire dall'esordio "¡Futurismo!"), verso una dimensione spaziale ("violencia sideral") fatta di innovazioni tecnologiche, progresso, avanzamento scientifico, con il riferimento agli "aviadores y *chauffers*", ai "pararrayos con cien culebras eléctricas", al "marconigrama" e così via. E sono la velocità e il dinamismo a imporsi con andamento incalzante in questo appello ai lettori spagnoli, a partire dalla "circulación en el aparato venoso de la vida" e poi attraverso il "movimiento sísmico" o ancora l'evocazione dell' "aeródromo" e della "pista desorbitada", del "gran *galop*". Allo stesso modo, il rifiuto, la ribellione, la profonda volontà di rinnovamento percorrono l'intero passo: lo confermano le esclamazioni esordiali "¡Insurrección! ¡Algarada!" poi "Violencia sideral" e ancora "¡Antiuniversitarismo!" oppure "¡Iconoclastia!" e altre. Il preambolo firmato Tristán si presenta subito come testo 'contro', fautore dell'opposizione al passato sclerotizzato e propugnatore entusiasta di un futuro dinamico, vivacizzato dal progresso,

dalla velocità, dalla cancellazione di ciò che è stato in favore della nuova era che sta sorgendo. Fa breccia nella sensibilità dei destinatari il riferimento all'“Antiuniversitarismo”, espressione della visione antiaccademicista dell'arte, libera e incondizionata da fattori extra-estetici, così come l'appello all'*iconoclastia*, allo scagliarsi contro un'estetica sorpassata (il riferimento alla “pedrada en un ojo de la luna”). Al contrario, il richiamo alla componente bellica (il “triumfo en la brega”, il riferimento al passo *termopilano*) non attecchisce: la componente bellicista è una sollecitazione disattesa, che non troverà eco nella sensibilità rinnovata dell'avanguardia storica spagnola.

L'assunzione di questi spunti conferma la ricezione da parte di Ramón di alcuni aspetti fondanti del Futurismo e la sua adesione ai nuovi canoni dimostra la volontà di porsi ancora una volta come tramite di diffusione del nuovo che si va facendo strada nel panorama modernista e decadente della Spagna dell'epoca. Tuttavia, è proprio dalla ricezione del messaggio marinettiano e dalla sua riproposta per il pubblico spagnolo che emergono alcune specificità dell'acclimatazione dei capisaldi futuristi in ambito ispanico: l'Ultraismo, come accennato, condensa e assomma in sé una serie di sollecitazioni provenienti daismi diversi (Futurismo, Dadaismo, Cubismo, Espressionismo, Creazionismo e così via)¹⁰, ma non si limita a riassembrarli proponendo una sorta di *collage*. Già a questa altezza la personalità informante di Ramón lascia un marchio indelebile su quella che in seguito diverrà in questo ambito linguistico-culturale la nuova estetica. Grazie alla potente spinta immaginativa e associativa di Ramón, che sarà – ad esempio – alla base di una delle sue massime creazioni, la *greguería*, riconosciamo quello che finirà per configurarsi come il tratto più evidente dell'avanguardia storica spagnola, in parte di ascendenza creazionista: l'immagine doppia, tripla, multipla¹¹, prodotto di una metafora innescata dalla libera associazione, in base a meccanismi del tutto soggettivi e inediti, perché del tutto individuali e associativi e per questo irripetibili. Se a ciò aggiungiamo la funzione di catalizzatore esercitata da Vicente Huidobro e dal Creazionismo, capiamo perché l'avanguardia storica in Spagna si connota in modo netto: sequenze di immagini ibridate, di fotogrammi ispirati dalla libera associazione, in cui vengono combinati elementi in-

¹⁰ L'Ultraismo usa spesso e con intenti provocatori il calligramma e si sente futurista e antipassatista, cubista, erede di Apollinaire e di Dada - per la violenza iconoclasta, l'avversione alla norma - o affine all'Espressionismo tedesco; cfr. J. BRIHUEGA, *Futurismo, Ultraismo e culture politiche nell'area ispanica*, in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di R. de Felice, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, pp. 407-437, a p. 422.

¹¹ Cfr. G. DIEGO, *Posibilidades creacionistas*, in “Cervantes”, LXXXVII (Ottobre 1919), pp. 26-27, riprodotto in G. VIDEA, *El Ultraismo*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 108-109.

conciliabili, resi affini proprio dalla tecnica associativa per creare una realtà 'nuova', perché espressionisticamente informata e deformata dall'autore, come dimostrano i componimenti ultraisti degli anni successivi.

L'avanguardia storica spagnola sembra percepire la sollecitazione futurista come uno dei catalizzatori primi, ingrediente di un'estetica in via di affermazione. Gli aspetti forse più suggestivi e pregni di conseguenze in questo panorama di radicale innovazione sono lo scardinamento della sintassi, dell'ordine usuale della frase, l'imporsi di un linguaggio asciutto ed essenziale, del costruito nominale, dell'ellissi verbale, la cascata di onomatopее combinate per amplificarne il potenziale espressivo con un uso assolutamente enfatico della punteggiatura e degli effetti tipografici come il corsivo, il grassetto, la sottolineatura e così via¹².

All'introduzione di Tristán segue il *Proclama* di Marinetti¹³, che si scaglia contro i luoghi comuni dell'iconografia della Spagna nell'immaginario collettivo (a partire dalla visione che mostra di averne egli stesso, come l'analisi testuale dimostra). Il proclama esprime bene alcuni elementi centrali della visione marinettiana del mondo contemporaneo: l'antipassatismo che si traduce in anticlericalismo e spinta bellicista, l'opposizione ai *clichés* e alle convenzioni di una società vecchia e inautentica, ai luoghi comuni che ne fanno una scena su cui si aggirano maschere vuote.

Il testo si apre con una prospettiva visionaria, onirica: Marinetti ha sognato un gran popolo, quel popolo un tempo glorioso e adesso in urgente attesa di riscossa, appesantito da una nefasta quanto "extensa retaguarda de mujeres y de frailes", che "era y sigue siendo por lo visto la que os ha traicionado", sintesi simbolica del temperamento passionale e del condizionamento religioso.

È questa la chiave di lettura per interpretare l'antifemminismo dell'autore, opposizione violenta a un'immagine della donna stereotipata, ridotta a ologramma inconsistente, forse velata però anche da un'ombra di sessuofobia: più che condannare la passionalità degli spagnoli, Marinetti

¹² Nelle sperimentazioni tipografiche accolte e praticate con atteggiamento entusiastico dai poeti ultraisti è riconoscibile l'influsso di Apollinaire e dei Futuristi italiani. Oltre all'impronta dei *calligrammes*, si pensi a opere come il *Dipinto parolibero* di Carrà, che sfrutta spesso la tipografia, o al suo componimento manoscritto *Rapporto di un nottambulo milanese*, oppure al *Bicchier d'acqua* o *Al buffet della stazione* di Soffici. Si ricordi, poi, che una sezione della raccolta di G. DE TORRE, *Hélices, poemas (1918-1922)*, Madrid, Mundo Latino, 1923, è intitolata "Palabras en libertad". Cfr. W. BOHN, *The Aesthetics of Visual Poetry (1914-1928)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 6, 9, 30-45, 146.

¹³ La traduzione di Ramón è riprodotta anche in F.T. MARINETTI, *Manifiestos y textos futuristas*, cit., pp. 228-241.

sembra vedere nella sensualità la debolezza responsabile del loro decadimento. Una spinta sessuale che indebolisce il guerriero, smorza quel temperamento *termopilano* che deve essere tutto concentrato nella *brega*, nella guerra. Sulla negatività della componente erotica insiste poi l'immagine metaforica dei "lobos de la lujuria", richiamo e spinta insopprimibile, che forse nasconde la paura della morte, esorcizzata con la riaffermazione della vita proprio attraverso la carnalità, che però finisce essa stessa per essere inquadrata in un'ottica mortifera ("quizás tenían miedo a morir y por eso no terminaban de jugar en sus lechos esos juegos de la muerte. Las últimas llamas del infierno, que ya se extingue, lamían sus nalgas de machos encarnizados sobre los bellos sexos glotonos como ventosas").

Seguono immagini della modernità finalmente liberata, grazie alla rivoluzione francese ("la formidable borrasca de justicia"). Tuttavia, la Spagna in questa "inmensa inundación de libertad" – "todos los autoritarismos borrados" – non riesce a scrollarsi di dosso il giogo del condizionamento religioso e da qui Marinetti prende spunto per prolungare la tirata anticlericale, culminante nell'appello vibrante "¡Levantaos!". E come? Rifiutando il passato e proiettandosi verso un futuro 'moderno', in cui si impongono le immagini del progresso, della meccanica, del dinamismo, della velocità. Monito condensato nell'opposizione metaforica tra la Cattedrale (il passato, l'assoggettamento al dogma) e l'Elettricità (la modernità, il progresso). Ma gli spagnoli, timorosi, esitano ("tembláis de rodillas"). Per cui Marinetti ripete il suo appello ("¡Levantaos!"), accusandoli di aver soffocato volontà e orgoglio "bajo tristes molicies acolchadas, de amor, de nostalgia, de lujuria y de oración!". Ancora una volta, ribadisce, è l'indugiare tra l'inerte e il perverso su sensualità e clericalismo ad aver perduto gli spagnoli. L'invettiva anticlericale prosegue sino alla fine del primo lungo paragrafo del proclama, identificando – tanto e anche più della spinta sensuale – nell'atteggiamento prono rispetto ai dettami fideistici la causa prima dell'arretratezza del Paese.

L'intero secondo paragrafo di cui il proclama si compone ("Conclusiones futuristas para España") suggerisce l'antidoto alla decrepitezza che affligge la Nazione. Si tratta di risposte pragmatiche, tutte tese verso quel rinnovamento che va ben al di là della destituzione dei canoni estetici modernisti, ma si proietta sulla società civile, sulla vita quotidiana e sul progresso concreto del Paese. E i primi due elementi chiave sono proprio il progresso agricolo e industriale, da conseguire attraverso l'organizzazione politico-amministrativa fondata sulle autonomie regionali, l'istruzione popolare finanziata con i fondi destinati al Clero, l'imprescindibile

stradicamento del clericalismo e del Carlismo. La monarchia può realizzare tutto ciò ma, se non dovesse riuscirci, lo farà la Repubblica radical-socialista¹⁴. Nel frattempo, politici, letterati e artisti devono collaborare per trasformare la classe intellettuale. Segue quindi un elenco di otto punti, sintesi delle tappe decisive per approdare al rinnovamento:

1) ridestare l'orgoglio nazionale; 2) favorire le libertà individuali; 3) esaltare la scienza e il lavoro; 4) recuperare lo spirito battagliero e militarista, svincolato però dagli alti poteri e dalla reazione clericale; 5) combinare i concetti di militarismo e libero proletariato; 6) impiegare le energie del popolo nei laboratori, nelle fabbriche, nelle conquiste tecnologiche; 7) combattere la tirannia dell'amore, l'ossessione per la donna ideale, il sentimentalismo, l'adulterio, causa prima dell'estenuazione dei giovani; 8) difendere la Spagna dal culto del passato, perché la grandezza futura del Paese, forgiata dalla mano futurista, eclisserà le glorie di un tempo.

Si tratta solo di volontà, la volontà necessaria per infrangere il circolo vizioso di sacerdoti, toreri e *caciques* su cui il Paese si avvita infruttuosamente. Nell'epilogo, l'ultima frecciata contro il turismo d'*élite*, che alimenta il culto di un passato stantio, invita a preferire il lavoratore mal retribuito al redditizio ma nefasto sfruttamento turistico, evocato nell'immagine della turba di ricconi *snob* che si trascinano per l'Europa, rinsaldando il passatismo vacuo e superficiale. Perché ciò che il futuro della Spagna richiede sono i grandi porti commerciali, le città industriali e la campagna resa fertile dai fiumi che la bagnano. Per non finire come l'Italia di Baedeker¹⁵: "estación climática de primer orden, mil museos, cien mil panoramas y ruinas a placer ...".

L'antipassatismo e l'atteggiamento fortemente iconoclasta sono altre due componenti condivise dalla prima fase dell'avanguardia in Spagna, che però si concentra ancora una volta solo su aspetti estetici. La maggiore divergenza tra Futurismo e Ultraismo risiede proprio in questo: il primo trascende l'ambito artistico per proiettarsi anche su quello socio-politico, mentre il secondo si ispira e resta aderente al concetto di arte *intrascendente*. L'innovazione in Spagna è esclusivamente estetica, si intende fare *tabula rasa* del canone modernista, rinnovare la sensibilità in termini moderni, sacrificando il passato sull'ara dell'affermazione di un'epoca nuova, ma di coinvolgimento socio-politico non si parla. L'Ultraismo tende a un obiettivo principale che è il rinnovamento estetico, oltre il

¹⁴ La pubblicazione di queste affermazioni causerà a Ramón qualche problema giudiziario; cfr. R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 114.

¹⁵ Editore tedesco, pioniere nell'impresa editoriale del commercio delle guide turistiche.

quale resta ben poco spazio per altri intenti. Il taglio netto col passato è marcato in senso artistico, nei precursori – con Ramón in testa – e nei giovani poeti ultraisti che ne raccoglieranno l'eredità. La critica dei topici e dei luoghi comuni elencati da Marinetti nel suo proclama si traduce in una ricezione praticamente nulla della componente bellicista, di cui l'avanguardia storica spagnola si disinteressa.

Dopo questi episodi, il contatto si affievolisce e, in sostanza, si interrompe e bisognerà attendere la fine degli anni '20 perché riprenda con rinnovato vigore. Il primo incontro della Spagna con Marinetti, negli anni 1909-1910, resta il più squisitamente letterario e la sua analisi, da una prospettiva artistica e culturale, consente di mettere a fuoco la riflessione in atto all'epoca sulle avanguardie di inizio Novecento e sulla pubblicazione e discussione dei rispettivi manifesti. Rispetto al primo, il secondo e più tardo avvicinamento assume sfumature politiche ancora più decise, marginali nell'ottica di questo contributo. Nonostante la virata militante, tuttavia, quello del 1928 sarà un confronto da cui comunque nascerà un interessantissimo contributo, intitolato *Spagna veloce e toro futurista*, ispirato dal viaggio in auto da Barcelona a Madrid intrapreso da Marinetti all'inizio di quello stesso anno¹⁶. Il testo verrà pubblicato integralmente solo nel 1931, ma la prima parte, in traduzione spagnola, appare sulla "Gaceta Literaria" nell'Agosto del '28, col titolo "Contra el viento adusto, comandante de las fuerzas del pasado".

Ma questa è un'altra storia.

¹⁶ F.T. MARINETTI, *Spagna veloce e toro futurista*, Milano, Morreale, 1931; già in parte pubblicato sulla "Gaceta Literaria", XXXIX (1 Agosto 1928), ristampa *La Gaceta Literaria*, Vaduz, Topos, 1980, vol. I, p. 243.

IATROMUSICA E IATRODANZA: SULLE TRACCE DEL TARANTISMO

Laura Bonato

Finzione cerimoniale per un morso immaginario

Uno dei testi classici dell'antropologia italiana, per la metodologia di ricerca sul campo di tipo interdisciplinare e per aver inaugurato un'importante tradizione di studi della cultura meridionale, è senza dubbio *La terra del rimorso*¹, la monografia di Ernesto de Martino sul tarantismo. Culto di possessione più spesso femminile e contadino diffuso nel Mezzogiorno d'Italia², il tarantismo fu oggetto di ricerca dello studioso tra la fine degli anni '50 – quando il fenomeno era ancora rilevabile nel Salento – e l'inizio degli anni '60 del secolo scorso. Coadiuvato da un *team* composto da studiosi di diverse discipline, tra cui l'etnomusicologo Diego Carpitella, de Martino dimostrò che il tarantismo non si risolveva in una mera manifestazione folkloristica ma era piuttosto un fenomeno culturale particolarmente complesso, un 'male sociale' riconducibile alle precarie condizioni socio-economiche di vita dei contadini, una procedura "attraverso cui si riscatta e si salva la 'personalità' dal rischio di disintegrazione cui la spongono le crisi della esistenza individuale e collettiva"³.

Secondo il modello più usuale una donna – i casi di tarantati uomini erano sporadici – entrava in crisi manifestando un malessere fisico e psichico, più precisamente spossatezza e agitazione psicomotoria, e si riteneva fosse stata morsa dalla taranta. La taranta era la ricostruzione mitica di un'aracnide il cui corrispettivo empirico più plausibile è la *Lycosa tarentula*, un grosso ragno che nella realtà non è in grado di produrre con il suo veleno gli effetti dichiarati. Essa mordeva in un punto del corpo, più spesso sulle braccia o sulle gambe, vicino ai polsi o alle caviglie, oppure colpiva punti simbolici, come documenta la canzone che segue, le cui

¹ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

² Probabilmente era esteso anche nel centro Italia fino al Lazio.

³ A. M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973, p. 220.

strofe sono maliziosamente equivoche e allusive e manifestano una carica erotica e sensuale:

A dhu te pizzicau la tarantella
sutta lu giru giru de la gonnella.
A dhu te pizzicau can nu se scrne
sutta la fodera de la camisa.
E ca te pizzicau intra lu piettu
de tandu beddha mia ca scisti all'ortu.
Me misi doi tre fiate cu te cercu
beddha damme le rose ca porti a mpiettu.
Se voi le rose vanne rretu a ll'ortu
invece de una pija nu mazzu.
Non voju no la rosa de retu a ll'ortu
ieu voju quiddhe ca porti a mpiettu.
A dhu te pizzicau can nun se vite
sutta lu canalettu de lu core.
Lassatila ballare ca è tarantata
ca porta na taranta na saietta cu la bbampa
ca porta na taranta sutta lu piede⁴.

La sessualità, e più in particolare la femminilità, era in stretta connessione con il tarantismo e una delle cause che poteva scatenare il morso della taranta era l'amore inibito, proibito, ostacolato: non a caso il primo morso poteva manifestarsi in corrispondenza della pubertà, spesso in concomitanza con la prima mestruazione. De Martino segnalò il caso di Carmela di San Pietro Vernotico, morsa per la prima volta all'età 13 anni⁵. La ragazza manifestò i primi sintomi in autunno, periodo 'estraneo' all'attività della taranta, quando iniziò ad abbaiare come un cane; l'anno successivo ebbe altri disturbi fisici, mal di stomaco e dolori di vario genere. Fu visitata da un medico generico e anche da uno psichiatra, "ma intanto cominciarono a manifestarsi segni sempre più prossimi al quadro

⁴ Dove ti pizzicò la tarantella / sotto il giro giro della gonnella. / Dove ti pizzicò che non si vede / sotto la fodera della camicia. / E ti pizzicò nel petto / quando bella mia che andasti all'orto. / Mi misi due tre volte a cercartela / bella, dammi le rose che hai nel petto. / Se vuoi le rose vai nell'orto / invece di due prendine un mazzo. / Non voglio le rose dell'orto / io voglio quelle che porti nel petto. / Dove ti pizzicò che non si vede / sotto il canaletto del cuore. / Lasciatela ballare che è tarantata / porta una taranta una saetta che la brucia / porta una taranta sotto il piede (L. CHIRIATTI, *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Lecce, Capone, 2001, p. 128).

⁵ Quando de Martino studiò il suo caso Carmela aveva 18 anni.

simbolico tradizionale”⁶. Una notte la giovane sognò San Paolo⁷, al quale chiese di farle la grazia, e una grande pietra piatta che si spaccò in due e dalla cui spaccatura fuoriuscì molta acqua: “al risveglio Carmela accusò i caratteristici disturbi che annunciavano il prossimo menarca e rimase a letto [per tre giorni]”⁸.

Il morso, che avveniva in campagna, durante il lavoro nei campi oppure quando i contadini si riposavano all’ombra, provocava forti crampi allo stomaco e conati di vomito, svenimenti e dolori alle gambe. Dopo qualche giorno di inutili cure la famiglia della vittima organizzava la terapia coreutico-musicale. Il rito si svolgeva nella casa della tarantata, dove un gruppo di suonatori con fisarmonica, violino e tamburello, a pagamento, suonava ininterrottamente per tutto il giorno, dalla mattina fino a tarda sera, osservando una pausa all’ora di pranzo. “I tarantati occasionalmente non gradivano tarantelle ma musiche improntate ad accorata nostalgia o addirittura si lamentavano secondo i moduli melodici e mimici del lamento funebre tradizionale”⁹.

L’esorcismo coreutico-musicale era affiancato da una terapia di tipo cromatico: la stanza veniva addobbata con nastri o panni colorati, la tarantata sceglieva il colore che più le piaceva e ballava tenendo in mano il nastro o il panno di quel colore; diversamente, un colore non gradito la indispettava, tanto da scagliarsi contro chi lo indossava. “Il simbolismo cromatico e l’esplorazione musicale erano necessari per individuare che tipo di taranta avesse morsicato: questa, infatti, iniettando il veleno nel corpo della ‘vittima’ la induceva a comportarsi secondo i suoi gusti, le sue volontà e la sua personalità”¹⁰.

La tarantata, in una sorta di *trance*, ballava a tempo di musica ma in alcuni momenti i suoi movimenti diventavano più rapidi e convulsi, e spesso cadeva a terra, immediatamente soccorsa dalle donne presenti che si affrettavano a sorreggerla e ad offrirle dell’acqua. Generalmente la tarantata ballava per tre giorni, ma in alcuni casi era necessaria più di una settimana, e lo faceva ogni anno perché la taranta dopo la prima volta tornava a rimordere di anno in anno, finché San Paolo, protettore dei tarantati, non concedeva la grazia e purificava la donna dal veleno del ragno.

⁶ DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., p. 113.

⁷ Cfr. *infra*.

⁸ DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., p. 113.

⁹ Ivi, p. 102.

¹⁰ M. MAROTTA, *Tarantismo ieri e oggi*, tesi di laurea specialistica, Università di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 2011, p. 46.

La tarantata, spesso abbigliata con una tunica bianca, ballava entro un perimetro circoscritto ad un lenzuolo posto per terra su una coperta; la famiglia, i suonatori e le donne che avevano il compito di aiutarla ad evitare le cadute si posizionavano intorno. Nella stanza venivano poste alcune immagini di San Paolo e un cesto per le offerte che successivamente la tarantata avrebbe devoluto al santo. A San Paolo è dedicata una cappella a Galatina, dove dal 28 al 30 giugno i tarantati si riunivano per tentare una guarigione pubblica o per ripetere il rito messo in atto nella propria abitazione e che li aveva liberati. Ma nell'estate del 1959 il sindaco della cittadina emise un'ordinanza secondo la quale il pozzo della cappella doveva essere chiuso a causa delle sue acque malsane. Contemporaneamente ai musicisti fu vietato suonare all'interno della cappella; ne conseguì che le visite dei tarantati diventarono caotiche manifestazioni isteriche e non più un ulteriore rito esorcizzante.

È importante notare che il morso aveva luogo sempre in un preciso e cruciale periodo dell'anno per i contadini, cioè durante l'estate, quando il lavoro nei campi era particolarmente faticoso – era infatti il momento del raccolto – e si dovevano pagare i debiti contratti nel corso dei mesi precedenti. Secondo de Martino il morso della taranta rivelava situazioni conflittuali legate in particolare alla condizione di subalternità della donna del sud; si trattava di un morso simbolico rappresentante una frustrazione psichica, economica, sociale o sessuale. Non era quindi casuale che le vittime della taranta fossero per lo più le donne, che sostenevano giornate lavorative massacranti, suddivise tra i campi, le faccende domestiche, la cura dei figli; ritmi di vita così serrati ovviamente limitavano – se non addirittura impedivano – i rapporti sociali. Ed erano loro le vittime della taranta, che le colpiva quando stavano vivendo o avevano appena sperimentato situazioni dolorose, profondi turbamenti, eventi traumatizzanti; per contro, però, la taranta diventava per le donne lo strumento di integrazione nella comunità, era l'alibi che durante l'esorcismo coreutico-musicale-cromatico consentiva loro qualunque comportamento in pubblico, anche di assumere atteggiamenti lascivi o licenziosi, come ad esempio mimare un atto sessuale. Secondo l'interpretazione di de Martino il rimorso sarebbe da intendersi anche come cattivo passato della donna e dell'intera comunità, che si sarebbe scatenato con l'arrivo dell'estate, che determinava la morte dei campi, e coincideva con i debiti da pagare.

Sul tarantismo esiste una feconda letteratura prodotta in Italia dopo *La terra del rimorso* ma disponiamo altresì di importanti testimonianze riportate da alcuni studiosi stranieri – inglesi, francesi e tedeschi¹¹ – che nel XVIII e XIX secolo, a completamento del proprio curriculum di studi, compivano viaggi in Italia e, rispettando la pratica dell'epoca, al ritorno in patria redigevano delle 'memorie' delle loro esperienze. Questi scritti sono tanto più significativi se si considera che per i viaggiatori di quegli anni l'Italia, il mondo civilizzato, finiva a Napoli: oltre c'erano povertà, briganti, malaria; offrono quindi uno spaccato inedito, visto da occhi *altri*, di un'Italia 'minore', di una terra quasi sconosciuta persino agli stessi Italiani. Alcuni degli autori qui presi in considerazione già avevano sentito parlare del tarantismo ed ebbero l'opportunità di osservare direttamente un esorcismo, fornendone quindi descrizioni dettagliate; altri hanno tentato di spiegare il fenomeno rifacendosi alle condizioni ambientali e climatiche del luogo. I brevi resoconti che seguono sono ordinati cronologicamente, secondo l'arrivo e la permanenza in Italia degli autori.

George Berkeley (1685-1753), filosofo e vescovo della chiesa anglicana, professore di greco, ebraico e teologia al Trinity College di Dublino, tra il 1713 e il 1720 compì nel nostro paese due lunghi soggiorni i cui diari¹² sono stati raccolti in *Viaggio in Italia*¹³: il secondo viaggio in particolare è una preziosa testimonianza dell'apertura verso itinerari allora poco conosciuti perché al di fuori del tradizionale percorso del *Grand Tour*. Berkeley si inoltrò nelle regioni meridionali dell'Italia per trovare conferma che fossero abitate da una sorta di 'buoni selvaggi', persone semplici, quasi primitive, e felici. Desiderava poi osservare direttamente il fenomeno del tarantismo, del quale aveva letto su *Nouveau Voyage d'Italie*

¹¹ Il tarantismo fu ampiamente trattato da tre accademici svedesi del Settecento, Harald Vallerius, Emanuel Swedenborg e Marten Kahler, in un testo tradotto e pubblicato in Italia nel 1999: *La tarantola iperborea: scrittori del Settecento svedese sul tarantismo*, scritti di H. VALLERIUS, E. SWEDENBORG, M. KAHLER, con un saggio introduttivo di G. L. DI MITRI, Nardò (LE), Besa, 1999.

¹² I diari di viaggio sono raccolti in 4 *note-books* conservati al British Museum di Londra tra i Berkeley Papers.

¹³ G. BERKELEY, *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. JESSOP e M. FIMIANI, Napoli, Bibliopolis, 1979.

(1691) di Maximilien Misson¹⁴, uno dei libri di viaggio più usati per decenni, tanto che fu tradotto in inglese, tedesco e olandese. Del tarantismo Berkeley conosceva le due teorie medico-scientifiche dell'epoca: quella controriformista, che nel fenomeno ravvisava una possibile azione demoniaca o degli spiriti maligni, e l'interpretazione medico-illuminista del problema della sindrome dell'aracnidismo. Berkeley riteneva che il rito non fosse un inganno né un fenomeno delle classi contadine: nelle note relative al soggiorno a Molfetta egli scrisse che "le donne vengono colpite, sia che appartengano alla nobiltà che al popolo: una cugina dell'abate Fanelli e la moglie del Ricevitore di Malta"¹⁵. Così raccontò dell'osservazione di una danza:

un tarantato danzava in cerchio nella stanza e fissando ogni tanto lo specchio vi si dirigeva dritto e poi tornava indietro. Talvolta sguainava la spada e continuando a danzare faceva il giro puntandola sugli spettatori; mi si è fatto vicino più di una volta (ero seduto accanto allo specchio). Altre volte si piantava la punta contro il fianco, senza farsi male. Poi si fermava a danzare davanti agli accompagnatori musicali e faceva con la spada strani volteggi. Il tutto ci sembrava eseguito con troppa abilità e regolarità per essere i gesti di un matto. Le guance scavate, gli occhi dilatati, con l'aria di chi fosse in preda a un accesso di febbre.

Questo passo risulta particolarmente interessante perché si accenna ad alcuni oggetti il cui uso era decaduto quando de Martino osservò il fenomeno: lo specchio e la spada; erano invece rimasti gli elementi dell'esorcismo musicale, ovvero suonatori e strumenti – "c'era una folla di spettatori. Molti di loro partecipavano alla danza e probabilmente pagavano anche la musica. Noi stessi abbiamo contribuito" –, e gli oggetti della terapia cromatica: "la sala era addobbata di drappi di seta rossa e azzurra, in fondo lo specchio su un tavolo e accanto la spada sguainata (che si deponeva regolarmente dopo l'uso). Piante nei vasi adorni di nastri di diverso colore".

¹⁴ François Maximilien Misson (1650-1722), magistrato ugonotto francese, con la perdita delle sue cariche al Parlamento di Parigi e la confisca dei beni dopo l'Editto di Nantes, cercò di ricostruirsi una posizione economica e sociale. Divenne precettore di un nobile inglese con il quale nel 1687 visitò l'Italia durante il *Grand Tour*. In quegli anni Misson scrisse appunto *Nouveau Voyage d'Italie* (La Haye, chez Henry van Bulderen, marchand libraire, dans le Pooten, à l'enseigne de Mezeray, 1691).

¹⁵ I passi qui riportati dell'opera di Berkeley sono tratti da G. BERKELEY, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 192-194, p.207.

A proposito degli oggetti Berkeley annotò che “il tarantato che abbiamo visto danzare... a Taranto non usava né lo specchio né la spada; batteva i piedi, urlava; pareva che ogni tanto ridesse; danzava in cerchio come gli altri”. Risultano poi interessanti due particolarità: che i frati francescani “non vengono colpiti dalla tarantola e non la temono, perché l’insetto ha avuto la maledizione di San Francesco. L’abito francescano indossato per ventiquattro ore guarisce il tarantato”; e poi che «quando la tarantola muore nell’atto di mordere, il paziente balla soltanto per un anno; diversamente fino alla morte dell’insetto”.

Johann Hermann Von Riedesel (1740-1785), barone di Eisenbach di Altenburg, appassionato di studi classici, compì un viaggio in Sicilia e nell’antica Magna Grecia nella primavera del 1767 e nel 1771 pubblicò a Zurigo, presso l’editore Orell, Geßner, Füßlin und Comp., *Reise durch Sizilien und Großgriechenland* (Viaggio attraverso la Sicilia e la Magna Grecia). L’opera fu subito tradotta, dapprima in francese, poi in inglese, entrando così nel grande circuito culturale europeo e diventando ben presto lettura obbligata per tutti coloro che si interessavano alla Sicilia e a quelle regioni che un tempo avevano costituito la Magna Grecia. Von Riedesel fu il primo viaggiatore tedesco moderno che visitò il sud d’Italia e incluse la Puglia nel proprio itinerario, al quale si ispirò successivamente Goethe nel suo viaggio nel nostro paese.

Von Riedesel notò che la tarantola era molto diffusa in tutta la Puglia:

è effettivamente molto comune, nei dintorni di Taranto, da cui piglia il nome, né lo è meno, in tutta la estensione della Puglia. Tutto quello che se ne racconta è vero cioè che le persone, che ne sono morsicate, guariscono, per mezzo della danza, e che questa danza deve farsi, al suono di un’aria speciale chiamata tarantella... È nei mesi di luglio, agosto e settembre che questi aracnidi compaiono, in gran numero, nei campi e ne’ vigneti, ed è precisamente in questi mesi che, d’ordinario, s’incontrano persone, che cercano di guarire dalle loro punture, per mezzo della danza¹⁶.

Lo studioso scrisse: “ben di rado, si trovano le tracce della morsicatura, in coloro che si credono morsicati; il caldo eccessivo, un’aria greve e l’acqua piovana, che si guasta, nelle cattive cisterne, inaspriscono e corrompono gli umori (specie a Taranto, dove l’umore salso domina, con tanta violenza) abbattano gli spiriti e producono la malinconia, e la perdi-

¹⁶ I passi qui riportati dell’opera di Von Riedesel sono tratti da T. PEDIO (a cura di), *Nella Puglia del '700*, Lecce, Capone, 1979, p. 79.

ta dello stomaco... simili mali, che sono più frequenti, come le pretese morsicature, presso le donne, che non presso gli uomini... talvolta accade che una donna balla, per trentasei ore di seguito, senza mangiare, né bere”. Sosteneva che le donne erano più esposte alle morsicature perché avevano l’abitudine di lavorare con le braccia nude e riportò la convinzione del popolo che le vittime della taranta erano costrette a ballare tutti gli anni nella stessa stagione.

Von Riedesel classificò il tarantismo “un delirio dell’immaginazione, ed una specie di stravaganza” in quanto nessun autore antico ne faceva cenno – per cui ne dedusse che gli antichi non lo conoscevano – né se ne parlava in altri paesi – dalla Calabria alla Sicilia, dalla Spagna alla Francia – dove pure l’aracnide di fatto esisteva.

Henry Swinburne (1743-1803), scrittore e viaggiatore britannico, studiò a Parigi, a Bordeaux e presso l’Accademia Reale di Torino, dove concentrò i suoi studi per l’arte e l’italiano. Accompagnato da un servitore, compì a cavallo il viaggio nel Regno delle due Sicilie dall’8 al 22 febbraio 1778, offrendo nella sua opera, *Travels in the two Sicilies*¹⁷, una dettagliata documentazione storica ed economica di queste terre. Attente e scrupolose furono le sue note riguardanti il tarantismo, che riteneva un attacco di nervi, una specie di ‘ballo di San Vito’: “se talvolta i soggetti agiscono realmente o involontariamente sotto l’effetto di un disturbo fisico, ritengo si tratti di nulla più che un attacco di nervi, una specie di ballo di San Vito. Sono tanto più incline a questa idea in quanto da queste parti innumerevoli sono le chiese e i luoghi dedicati a questo Santo”¹⁸. Ne attribuiva le cause “all’isteria, al caldo eccessivo, ad un blocco della traspirazione, e ad altri effetti dovuti al dormire fuori della porta nella calda aria estiva, che è sempre estremamente pericolosa, se non mortale, in molte parti di Italia” e ne individuava le vittime nelle persone più anziane, per la maggior parte donne, e celibi; inoltre notò che “nessuna persona appartenente all’aristocrazia fu mai colta in vita da questa malattia, né vi sono esempi del fatto che possa provocare la morte”.

In maniera molto disincantata Swinburne scrisse che “una passione naturale per la danza, l’imitazione, l’usanza del paese ed un desiderio di riscuotere contributi dagli spettatori, sono probabilmente i motivi reali

¹⁷ H. SWINBURNE, *Travels in the two Sicilies*, London, Elmsly, 1780.

¹⁸ I passi qui riportati dell’opera di Swinburne sono tratti da A. CECERE, *Viaggiatori inglesi in Puglia nel ’700*, Sezione LII: *Viaggio nel regno delle Due Sicilie*, Fasano (BR), Schena, 1990, pp. 391-396.

che ispirano i Tarantati”; a questa affermazione credo non sia estranea la messa in scena di cui fu spettatore a Brindisi: “riuscii a convincere una donna ch’era stata tempo addietro morsicata a recitare la parte di tarantata e a danzare in mia presenza”.

Originale la spiegazione che Swinburne fornisce circa l’origine del tarantismo, individuato nelle orge dedicate a Bacco:

quando i tarantati vogliono danzare viene preparata per loro una stanza alle cui pareti vengono appesi grappoli d’uva e nastri. Le malate vestono di bianco e si ornano di nastri rossi, verdi o gialli, i loro colori preferiti; si gettano sulle spalle una sciarpa bianca, si sciolgono i capelli e spingono il capo all’indietro per quanto possibile. Sono copie esatte delle antiche baccanti. Le orge intitolate a Bacco, il cui culto era diffuso sulla terra più di qualsiasi altro, erano senza dubbio celebrate con slancio ed entusiasmo dai vivaci abitanti di questi climi caldi. Con l’avvento del cristianesimo la celebrazione di questi riti pagani venne proibita e le donne non poterono più sfogare la loro frenesia nelle vesti di baccanti. Poiché spiaceva loro rinunciare ad un così apprezzato divertimento, esse escogitarono altri pretesti, ed uno fu quello d’essere possedute dagli spiriti maligni. Il caso a sua volta fece forse scoprire loro la tarantola, e sotto l’azione del suo veleno le dame pugliesi si godono tutt’ora la loro antica danza, anche se il tempo ha ormai cancellato il ricordo del suo antico nome e delle sue origini.

Antoine-Laurent Castellan (1772- 1838), pittore francese, architetto e incisore, dopo aver studiato pittura di paesaggio in Valenciennes, visitò la Turchia, la Grecia, l’Italia e la Svizzera. Pubblicò diverse serie di lettere sui paesi in cui soggiornò, illustrate con vedute disegnate e incise da lui stesso: in particolare in *Lettres sur l’Italie*¹⁹ contribuì in maniera originale allo studio del tarantismo dedicando al fenomeno una lettera in cui descrisse gli effetti del morso, la terapia coreutico-musicale e delineando una breve storia della malattia.

Innanzitutto spiegò che “la tarantola è una specie di ragno che prende il nome dalla città di Taranto, dove essa è, si dice, molto comune. Se ne trovano in alcuni altri posti del Regno di Napoli; ma quella della Puglia è la più dannosa, soprattutto durante l’estate. Si sostiene che, dopo essere stato punto, il malato non tardi a cadere in una profonda malinconia, e muoia, a meno che non sia soccorso. Di tutti i rimedi usati, il più effica-

¹⁹ A. L. CASTELLAN, *Lettres sur l’Italie*, Paris, Chez A. Nepveu, 1819.

ce, ed anche il solo che guarisca completamente, è la musica”²⁰. L'autore notò però che “il rimedio della musica è molto costoso, poiché si paga almeno un ducato al giorno ai suonatori, senza contare il medico, e poiché il malato balla da quattro a sette giorni di seguito”.

Castellan riteneva che “la malattia che si attribuisce alla puntura della tarantola, potrebbe essere causata anche dalla natura del clima, dall'aridità del terreno, dalla rarità dei boschi e dal caldo eccessivo. In effetti, queste cause tendono a sviluppare e a rendere dannose parecchie altre indisposizioni; è anche riconosciuto che l'idrofobia regna in Puglia più che altrove; e l'aria calda e umida, e la sua pesantezza in estate, fanno sì che le più piccole malattie in questo paese diventino mortali. Ma il tarantismo, che si è creduto l'effetto di uno spirito colpito, non è meno reale, secondo l'opinione di dotti medici”.

Il francese segnalò quindi la periodicità del morso e nella Lettera IX descrisse la danza di una tarantata di cui fu testimone:

ballava una donna: aveva solo venticinque anni, e gliene avresti dati quaranta; i suoi tratti regolari, ma alterati da un'eccessiva magrezza, gli occhi spenti, l'aspetto triste e abbattuto contrastavano con la sua toilette molto ricercata e variopinta di nastri e merletti d'oro e d'argento; le trecce dei capelli erano sciolte, e un velo bianco le ricadeva sulle spalle; ballava senza sollevarsi, con noncuranza, girando senza posa su se stessa e molto lentamente; le due mani tenevano le due cocche di un fazzoletto di seta movendolo al di sopra della testa, che talvolta rovesciava all'indietro: in quello stato, ella ci offriva assolutamente la posa di quelle baccanti che si vedono su certi bassorilievi antichi.

Il contributo inedito di Castellan allo studio del tarantismo è dato dalla raccolta che compì delle musiche: si tratta di otto arie, *Le Airs de la Tarantule*, allegate all'ultimo volume delle *Lettres sur l'Italie*.

Crufurd Tait Ramage (1803-1878), ministro della chiesa scozzese, laureatosi in lettere all'Università di Edimburgo, nel 1825 si trasferì a Napoli in qualità di precettore dei figli del console inglese sir Henry Lushington. Le sue pubblicazioni più note sono antologie di autori greci, latini, italiani, francesi, tedeschi e spagnoli. *Viaggio nel Regno delle Due Sicilie* è il diario del viaggio compiuto nel 1828, al termine del lungo soggiorno italiano, durante il quale attraversò gli angoli più reconditi del Mezzogiorno alla

²⁰ I passi qui riportati dell'opera di Castellan sono tratti da G. DOTOLI e F. FIORINO, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, Fasano (BR), Schena, 1989, pp. 123-167.

ricerca di antichi reperti, usanze e tradizioni locali. Del tarantismo scrisse che si trattava di

uno strano fenomeno naturale nel quale si era fermamente creduto, e per vari secoli, in molte parti d'Europa. Esiste un ragno, noto ai naturalisti col nome di tarantola, di cui ve ne sono moltissimi in questa parte d'Italia. Si dice che il morso di questi insetti produce effetti simili a quelli di una febbre maligna e che chi ne rimane vittima può essere guarito solo a suon di musica... Questo ragno è il phalangium, di cui parla Plinio, che dice che esso possiede un veleno maligno... in certe circostanze, ed in alcuni soggetti, il morso di questo ragno può provocare violente convulsioni. I nativi di questa zona d'Italia sono considerati, sia per il gran caldo al qual vanno soggetti, sia per i cibi di cui si nutrono, particolarmente sensibili alle malattie di natura isterica²¹.

Su indicazione di un frate cappuccino che gli fornì molte informazioni, Ramage sottolineava inoltre l'influenza eccitante che alcuni cibi, in particolare i crostacei e le lumache, esercitavano sul sistema nervoso: sembra che causassero nervosismo e isteria nella popolazione locale. Diede conto inoltre di notizie storiche relative al tarantismo e citò le opere

del Malaterra... in cui l'autore descrive l'attacco sferrato, nell'anno 1064, dai Normanni contro Palermo. Egli dice che i normanni erano accampati su un monte sopra la città e che ebbero a soffrire molto per i morsi delle tarantole, ma non dice che siano ricorsi alla musica per curarsi. Il primo scrittore che dà un resoconto dettagliato degli effetti prodotti dal morso della tarantola e ne descrive la cura, è Nicola Perotto di Sassoferato, Arcivescovo di Sipontum nelle Puglie, che visse intorno al 1450. Egli parla pure di molti altri autori che danno notizie altrettanto precise e forse ancora più circostanziate in proposito, eppure anche lui pensava si trattasse di illusione, o peggio ancora, di una mistificazione. È curioso poi notare che Esichio, il lessicografo, vissuto intorno al 389 d.C., fosse a conoscenza degli effetti provocati dal morso del phalangius.

Charles Didier (1805-1864) è stato scrittore, poeta e viaggiatore: durante la sua vita infatti viaggiò a lungo e riscosse una discreta fortuna come romanziere e scrittore di reportage di viaggio. La prima delle sue

²¹ Citazioni tratte da C. T. RAMAGE, *Viaggio nel Regno delle Due Sicilie*, Roma, De Luca, 1966, pp. 319-322.

mete fu l'Italia, dove visse per tre anni, dal 1827 al 1830²², durante i quali trovò anche un iniziale impiego come precettore, abbandonato poi nella primavera del 1828, desideroso di dedicarsi completamente al viaggio, da compiersi principalmente a piedi, come egli preferiva. Didier partì nell'aprile del 1828 per il meridione d'Italia, soggiornò a Napoli per poi dirigersi ancora più a sud, in un itinerario insolito per i viaggiatori stranieri di quell'epoca, solitamente poco inclini ad oltrepassare la capitale del Regno. Iniziò così un anno di intenso peregrinare: Didier, infatti, fece ritorno a Napoli solo nell'aprile del 1830, a conclusione di un lungo itinerario che lo portò ad attraversare Campania, Abruzzo, Puglie, Lucania, Calabria e Sicilia²³.

Narrando della tarantola e del suo morso velenoso con manifesto scetticismo, Didier²⁴ scrisse dell'esperienza di un medico pugliese che “si è fatto pungere al braccio; provò... un gran malore allo stomaco; ma guarì dopo alcuni giorni”²⁵. E non manca di notare che “gli scienziati considerano in genere favole tutto ciò che si è raccontato sulla puntura della Tarantola, come causa del tarantismo, o bisogno smodato della danza, che va fino allo sfinimento. Forse bisogna qui intravedere una di quelle associazioni di idee così comuni presso i popoli dall'ardente immaginazione. Si saranno associati con un legame di causa a effetto, due distinti fenomeni, i quali non hanno altro rapporto se non di apparire negli stessi luoghi: all'esistenza della Tarantola si sarà appoggiata l'esistenza della Tarantella”.

Léon Palustre de Montifaut (1838-1894), uno dei più noti archeologi francesi, studioso del rinascimento francese, collaboratore della “Gazette des Beaux Arts” e presidente della Società Francese di Archeologia e della Società archeologica della Turenna, viaggiò in Puglia nel 1867 con l'intento di dimostrare che i Francesi superavano gli Italiani nell'architettura e nelle arti. In realtà rimase affascinato dalle opere del nostro paese e lo testimonia in *De Paris à Sybaris. Études artistiques et littéraires sur Rome*

²² Dopo si stabilì definitivamente a Parigi e qui Didier, nel 1831 fu il primo a presentare al pubblico francese il valore della poesia di Giacomo Leopardi, tredici anni prima che fosse definitivamente consacrata la fama del poeta italiano in Francia.

²³ In un reportage per la “Revue des Deux Mondes” Charles Didier fu il primo a fornire notizie sulla banda dei fratelli Capozzoli, briganti meridionali dei boschi di Monteforte, che prese parte ai moti cilentani del 1828.

²⁴ C. DIDIER, *L'Italie pittoresque*, Paris, Lemonnier, 1845.

²⁵ I passi qui riportati dell'opera di Didier sono tratti da G. DOTOLI e F. FIORINO, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, cit., pp. 270-271.

*et l'Italie méridionale. 1866- 1867*²⁶. De Montifaut trattò di tarantismo nella Lettera XXVIII, intitolata *Taranto e le città greche del suo golfo*, datata 28 marzo 1867: “curiosa affezione quella del tarantismo, e fino ad oggi ancora inspiegata!... È permesso al volgo di rendere così ragione di un disordine interno che si manifestava soprattutto con il desiderio estremo di ballare al suono degli strumenti, e un bisogno smodato di musica e di rumore... Sarebbe anche permesso vedere, con alcuni scrittori, nei mezzi praticati per risollevare la persona che soffre, un resto delle orge osservate nella celebrazione del culto di Bacco”²⁷.

Janet Ross (1842-1927) fu una scrittrice di viaggi, autore di libri di cucina toscana; scrisse per riviste come “Fraser”, “Macmillan” e “Longman’s”; pubblicò *Florentine Villas* (1901) e altri libri relativi a Firenze e alla Toscana. Narrò del tarantismo in *The land of Manfred, prince of Tarentum and king of Sicily*²⁸, dopo aver compiuto un viaggio in Puglia durante la settimana santa del 1888.

Il contributo della Ross è importante per aver distinto tra ‘tarantismo secco’ e ‘tarantismo umido’, sottolineando per il primo l’importanza della presenza dei colori e per il secondo dell’acqua nel cerimoniale:

esistono varie specie di quest’insetto che ha differenti colori, e vi sono due specie di tarantismo, quello umido e quello secco. Le donne, quando lavorano nei campi di grano, sono più soggette ad essere morsicate a causa delle poche vesti che portano addosso, durante il caldo eccessivo. Il male si annunzia con una febbre violenta, e la persona colpita di dimena furiosamente in tutti i versi gridando e lamentandosi. Allora subito si fanno venire dei musicanti, e se la musica che si suona non incontra la fantasia della tarantata (o tarantato, vale a dire la persona morsicata), la donna (o l’uomo) si contorce e si lamenta più forte, gridando ‘no, no, no questa canzone’. I musicanti allora cambiano immediatamente motivo, e il tamburello strepita e picchia furiosamente per indicare la differenza del tempo... Se poi si tratta di ‘tarantismo secco’, i parenti cercano il colore dell’insetto che l’ha morsicata, e le adornano le vesti e i polsi di nastri dello stesso colore dell’insetto, bianco o celeste, verde, rosso o giallo. Se nessun colore risponde a quello che si cerca, allora vien coperta da strisce di ogni colore, che svolazzano intorno a lei come essa balla, si dime-

²⁶ L. P. DE MONTIFAUT, *De Paris à Sybaris. Études artistiques et littéraires sur Rome et l’Italie méridionale. 1866- 1867*, Paris, Lemerre, 1868.

²⁷ I passi qui riportati dell’opera di de Montifaut sono tratti da G. DOTOLI e F. FIORINO, *Viaggiatori francesi in Puglia nell’800*, cit., pp. 82-85.

²⁸ J. ROSS, *The land of Manfred, prince of Tarentum and king of Sicily*, London, Murray, 1889.

na, si agita con le braccia per aria, da vera indemoniata... Pel 'tarantismo umido', i musicanti vanno a sedere per lo più vicino ad un pozzo, dove la tarantata viene irresistibilmente attratta; e mentre la disgraziata balla, un numero straordinario di parenti e di amici la inondano d'acqua... Pare che il 'tarantismo umido' sia quello peggiore, perché talvolta la febbre si prolunga a sino a settantadue ore; ma in tutti e due i casi, fui assicurata che se i musicanti non sono chiamati, la febbre continua indefinitivamente, e viene qualche volta seguita da morte²⁹.

Paul Bourget (1852-1935) fu scrittore e saggista. Si pose in polemica rispetto alle correnti culturali e letterarie predominanti in quel periodo, il naturalismo e il razionalismo, che a suo parere riducevano la vita spirituale alla sola dimensione deterministica, escludendo così aspetti molto più importanti. Ebbe notevole fama in tutta Europa grazie ai suoi romanzi, fra i quali *I nostri atti ci seguono* e *Il senso della morte*. Il suo viaggio nel nostro paese è documentato in *Sensations d'Italie* (1891)³⁰, uno dei testi sull'Italia che ebbe il maggior successo di pubblico nei primi anni del Novecento. Della Puglia, che esplorò nell'autunno del 1890, dal 15 al 28 novembre, riportò alcune credenze e, per quanto riguarda il tarantismo in particolare, segnalò una canzone che, a detta del popolo, avrebbe dovuto guarire i tarantati:

Malinconicu cantu e allegru mai
Cacciati fora sti malincunii.
Come l'aggiu a cacciari, quannu tu sai?
Ai nu cori e lu donai a ti³¹.

Altre testimonianze

La diretta osservazione del rito ha consentito agli autori sopra citati di contribuire in maniera rilevante agli studi sul tarantismo: molto precise e dettagliate sono le loro descrizioni circa l'ambiente, gli oggetti rituali e le modalità attraverso cui si espletava l'esorcismo domiciliare. Mi pare che

²⁹ Questo passo dell'opera di Janet Ross è tratto da M. T. CICCARE-CAPONE (a cura di), *La Puglia nell'800: la terra di Manfredi*, Cavallino, Capone, 1978, pp.138-140.

³⁰ P. BOURGET, *Sensations d'Italie*, Paris, Lemerre, 1891.

³¹ Traduzione: Malinconico canto e allegro mai / discaccia queste malinconie. / Come faccio a scacciarle con quello che tu sai? / Avevo un cuore e lo donai a te (BOURGET, *Sensations d'Italie*, cit., consultata nell'edizione anastatica e traduzione a cura di A. DE PAOLIS, Edizioni digitali del CISVA, 2010, p. 390).

gli elementi ricorrenti nelle osservazioni dei diversi viaggiatori si possano così riassumere:

- la vittima della taranta – peraltro spesso descritta in maniera puntigliosa – era per lo più una donna;
- il morso non era un elemento della realtà: la tarantata non presentava nessun segno di puntura sul corpo;
- il disturbo era gestito dal nucleo parentale,
- l'esorcismo era di tipo coreutico-musicale e aveva luogo in una sala dell'abitazione della tarantata addobbata con nastri e panni colorati, dove la donna ballava per giorni (con soste di poche ore);
- la crisi, dopo il primo morso, si rinnovava per diversi anni finché la vittima non riceveva la grazia da San Paolo.

Pur senza il supporto dell'osservazione diretta del fenomeno, il tarantismo è stato oggetto di analisi di diversi altri studiosi stranieri. A titolo esemplificativo mi limito a citare per l'Ottocento Justus Friedrich Karl Hecker (1795-1850), medico tedesco, che nella sua breve ma significativa opera³² trattò del tarantismo e di altre manifestazioni coreutiche rituali e di guarigione diffuse in Europa; nella prima metà del Novecento Henry Ernest Sigerist (1891-1957), storico della medicina, in *Breve storia del tarantismo*³³ propose un excursus della letteratura scientifica seicentesca e settecentesca relativa al fenomeno; Wilhelm Katner³⁴ si concentrò sulla classificazione zoologica della taranta e sulle molteplici letture sintomatologiche.

Di Marius Schneider (1875-1967), etnomusicologo e musicologo tedesco, per tanto tempo è stato indubbiamente sottovalutato il suo essenziale contributo allo studio del tarantismo, *La danza delle spade e la tarantella*³⁵, scritto nell'immediato secondo dopoguerra in lingua spagnola. Vari fattori hanno contribuito alla scarsa considerazione che gli studiosi hanno prestato a quest'opera: "il linguaggio tendenzialmente esoterico, la novità

³² J.F.K. HECKER, *Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter: nach den Quellen für Aerzte und gebildete Nichtärzte bearbeitet*, Berlin, Enslin, 1832 [*Danzimania: malattia popolare nel medioevo*, Nardò (LE), Besa, 2001].

³³ E. H. SIGERIST, *Breve storia del tarantismo*, qui consultata nell'edizione del 2010 (Nardò (LE), Besa).

³⁴ W. KATNER, *L'enigma del tarantismo*, Nardò (LE), Besa, 2002: è questa la prima traduzione italiana del testo *Das Rätsel des Tarentismus. Eine Ätiologie der italienischen Tanzkrankheit* del 1956.

³⁵ M. SCHNEIDER, *La danza delle spade e la tarantella*, Lecce, Argo, 1999 [*La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1948].

e la complessità filosofica delle sue osservazioni... e... forse soprattutto un motivo politico. Lo studioso ha infatti convissuto con il nazismo scegliendo, nel 1934, di rimanere in Germania a dirigere il *Phonogramm-Archiv* di Berlino³⁶. A questa sorta di boicottaggio non deve essere poi stata estranea la posizione di de Martino, che criticò severamente il lavoro di Schneider definendolo “un incidente nella storia del tarantismo” perché responsabile a suo parere dell’eventuale crescita della “produttività simbolica del tarantismo stesso”³⁷. A ben vedere, però, dell’interpretazione di Schneider de Martino accettò la prospettiva etnomusicologa: non fu infatti casuale la presenza di Carpitella nell’*équipe* di esperti che lavorò con lui nel Salento.

Partendo dalla Spagna, dove documentò l’utilizzo della terapia coreutico-musicale come antidoto al morso della taranta, Schneider delineò un’esauriente mappa relativa alla diffusione del rito in vari paesi del mondo, fino ad arrivare nel Salento. Per l’Italia fece riferimento in particolare al testo di Baglivi³⁸, di cui riportò passi significativi: “è incerta la durata della danza, molti, infatti, danzano a lungo finché non si sentono liberati da tutti i sintomi, il che succede molto frequentemente dopo il terzo o quarto giorno; allora, infatti, purificata la massa di sangue dalle parti velenose attraverso i sopraggiunti sudori, il paziente recupera la salute di prima e vive per tutto quell’anno immune dai sintomi del morbo”³⁹.

Secondo Schneider il tarantismo era un rito di medicina e la terapia coreutico-musicale “una specie di autovaccinazione ritmata applicata all’infermo”⁴⁰; le sue puntuali analisi lo portarono ad individuare uno stretto collegamento tra il tarantismo e la cultura totemico-megalitica, giunta a noi attraverso le migrazioni delle popolazioni: il tarantismo gli sembrava infatti un rito simile alle tecniche diagnostico-terapeutiche dell’antichità adoperate per curare disturbi psichici diversi.

Il tarantismo ha continuato a suscitare l’interesse di studiosi di levatura internazionale anche negli anni più recenti: si ricordi a titolo esemplifi-

³⁶ P. DE GIORGI, *Introduzione* a M. SCHNEIDER, *La danza delle spade e la tarantella*, cit., pp. 7-24.

³⁷ E. DE MARTINO, riportato *ivi*, p. 8.

³⁸ Giorgio Baglivi (1668-1707), uno dei medici più famosi dell’Europa del suo tempo, secondo medico del papa e professore di anatomia all’Università La Sapienza di Roma, assertore dell’importanza del metodo d’osservazione al letto del malato, pubblicò *Opera omnia medico-practica, et anatomica*, XVIII, *Dissertatio de Historia, anatome, morsu et effectibus tarantulae*, s.l., Bassani, 1732.

³⁹ G. BAGLIVI, cit., in M. SCHNEIDER, *La danza delle spade e la tarantella*, cit., p. 36.

⁴⁰ SCHNEIDER, *La danza delle spade e la tarantella*, cit., p. 165.

cativo Lapassade, che ha ricondotto il tarantismo all'interno dei culti di possessione dell'area mediterranea, in particolare a quelli con finalità terapeutiche⁴¹; Rouget, che ha contestato l'interpretazione di de Martino e invece di esorcismo ha parlato di adorcismo, per cui la finalità della terapia non era quella di fare uscire il veleno del ragno dal corpo della tarantata ma di riconciliarsi con la taranta⁴²; anche Lewis ha insistito sull'adorcismo, pratica prevalentemente femminile che si contrapponeva a quella ufficiale dell'esorcismo nella religione cristiana e cattolica in particolare⁴³.

⁴¹ G. LAPASSADE, *Essai sur la transe*, Paris, Delarge, 1976 [*Saggio sulla transe*, Milano, Feltrinelli, 1980].

⁴² G. ROUGET, *La musique et la transe: esquisse d'une théorie général des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980 [*La musica e la transe*, Torino, Einaudi, 1986].

⁴³ I. M. LEWIS, *Ecstatic Religion. An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*, Harmondsworth, Penguin, 1971 [*Le religioni estatiche. Studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanismo*, Roma, Ubaldini, 1980].

THE IMPORTANCE OF CRYPTOGRAPHIC HASHES IN COMPUTER SECURITY.

AN OVERVIEW OF PRESENT AND FUTURE CRYPTOGRAPHIC HASH FUNCTIONS

Davide Cavagnino

For whosoever shall keep the whole law, and
yet offend in one point, he is guilty of all.
James 2:10 (King James version)

1. Introduction

In computer science the word hash is used to indicate a function that, given a bit string of any length, produces a fixed (short) length bit string, that is typically used as a key to select an element in an array (that, for example, will contain information related to the original string). Checksums used for revealing errors in digital transmission or in data storage are another example of hash function products.

Every hash function satisfies different properties depending on the field of application, and sometimes the name given to the result implies its use: thus checksums are used for error detection, and hashes are used to uniformly distribute data in arrays.

When discussing computer security, especially when a human user is involved, data encryption is the main application that comes to mind, at least to those not working in this specific field. However many other computer security applications exist, and many of these are not closely related to the encryption of data useful to the final user. Some examples are password verification, digital signatures, data integrity, data authentication, digital rights management and random number generation. All these applications, and many others, use cryptographic hashes as part of the secure management of information.

In this paper we will use the words *cryptographic hash* and *message digest* (or simply *digest*) interchangeably, meaning the result of a function having the important and necessary properties (described in section 3) to ensure the security of the applications that depend on it. In general, cryptographic hashes *may* be used in many other fields (like error detection) but

the opposite is generally not true, because of the more restrictive requirements of the security context. On the other hand cryptographic hashes are not used in other fields due to their computational cost, usually higher than in less demanding hash functions (like checksums).

This paper is structured as follows: section 2 presents some of the most widely known applications of cryptographic hashes and in section 3 the properties of these functions are illustrated. In section 4 the most widely used functions are briefly described. In section 5 some up-to-date information on the SHA-3 competition is given related to the ongoing National Institute of Standards and Technology (NIST) request for proposals for a new, and more robust than the presently used, cryptographic hash function (c.h.f. in the following). Finally some conclusions are drawn in section 6.

2. Applications

Message digests are widely used in computer security applications and play a key role in protecting these applications from security attacks. In this paper we will recall some of these applications to give a measure of the importance of hash functions related to security in the computing field. Interested readers are recommended to utilize [15], [22] and [2] as a starting point for further uses.

Message digests may be used to verify the integrity of a block of data. In fact, the exergue from the Holy Bible was chosen because of this attractive (and impressive) property of a c.h.f.: no matter how large is a message (119 Bytes, 237 TBytes, ...) modifying, deleting or adding only *one* bit would influence *all* the bits of the resulting digest in an unpredictable way. This characteristic, as stated in [15], cannot be demonstrated as necessary, but is expected from any c.h.f. Thus c.h.f.s may be used to reveal an unintentional modification of data, but an intentional forger may modify the data and recompute a new (correct) message digest.

To protect against this attack, a digital signature or a message authentication code (MAC) could be used. Essentially, a MAC is a c.h.f. that depends not only on a message but also on a (secret) key: only those in possession of the key may generate a correct MAC for a specific message. Thus, a MAC offers data integrity and also data authentication. Due to the presence of a key, attacks to MAC functions would need more information w.r.t. attacks to c.h.f.s; typically many pairs (*message*, *MAC*) are

required. One of the most widely used MAC functions (based on a c.h.f.) is HMAC [13].

Secure Socket Layer (SSL) and Transport Layer Security (TLS) are two (very similar) protocols developed to perform secure communication between two parties. For example, SSLv3/TLS is used in the World Wide Web protocol HTTPS to build an encrypted and authenticated channel. In SSLv3/TLS c.h.f.s are used to authenticate blocks of transmitted data, to build a master secret from which derive other keying material required by the protocol, and obviously to perform the necessary digital signatures. The early version of SSLv3/TLS required the use of MD5 and SHA-1 (see section 4). The present version of TLS [6] suggests the use of SHA-256 (see section 4) or a stronger c.h.f. In these protocols it is recommended that the authentication of the data is made with a MAC computed by applying recursively (twice) a c.h.f. (and in particular [6] uses HMAC [13], even if other authentication codes are allowed in other cipher suites).

An application of cryptographic hashes is presented in RFC 2617 [9] which defines a method to be used in the user authentication over HTTP. In practice, the Basic Authentication scheme of HTTP requires that a user's password is sent unencrypted over the network (unless HTTPS is used). This RFC proposes the Digest Access Authentication scheme where, briefly, a client uses the user name, password and a nonce (a random bit string challenged by the server) to compute a digest that is sent to the server (which is able to verify the hash for his registered users). In this way the user assures the server to possess the password, but the latter is not sent over the network.

Digital signatures (like RSA and DSA) are an important method for data integrity, data authentication and non-repudiation. Algorithms for digital signatures generally operate on the result of a cryptographic hash of the data to be signed: thus the security of a signature (i.e. its reliability) is also based on the security and trustworthiness of the c.h.f.

A simple application of c.h.f.s is for protecting password files. If passwords are stored as cleartext the file(s) containing them should be protected from unauthorized access (read and write). Instead, storing the hashes of the passwords in a file requires only authorized access for writing because, due to the properties of c.h.f.s, even from reading a hash it is impossible to retrieve a corresponding password. On the converse, when a user enters a password, its digest may be compared to the stored

one to allow or deny access. More details and applications on this issue may be found in [15] chapter 10.

Another interesting application of keyed c.h.f.s is their use for encryption. The paper [2] recalls a method similar to the one presented in [14].

3. Properties

If we call m a message of arbitrary bit length and H a c.h.f., then the message digest d is computed as

$$d = H(m)$$

The bit length l of the digest d is specified by the c.h.f. A c.h.f. may produce digests of a single length (e.g. 128 bits), or may have been developed to produce digests of different lengths (chosen by the user or the application at hand, depending on the security and efficiency requirements).

A c.h.f. H must resist to attacks aimed at [15]:

- given a digest d , finding a message m such that $d = H(m)$; this property is called *preimage* resistance and states that it must be impossible to find messages with a given digest. The property of preimage resistance requires that a c.h.f. is a one-way function. In other words, preimage resistance requires a function that can be computed with "low cost", but could be inverted, on average, only with infinitesimal probability. In terms of complexity theory, a one-way function is a function that can be computed in polynomial time but its inverse cannot, i.e. the inverse has a complexity that cannot be bounded by a polynomial; in other words, even a good oracle (an entity that in almost all cases can correctly answer in a short time) cannot invert it. It may be shown that if at least a one-way function exists then the computational complexity classes P and NP differ (at present time whether the classes P and NP are equal or differ is still an unsolved problem). In practical terms, to be useful a c.h.f. should be computationally difficult to invert and easy to compute with modest resources, so also the exponent of the polynomial expressing its complexity should be very small. Moreover, the length l of the digest should make a brute force attack (having complexity 2^l) aimed at finding m from d unfeasible with the computing power available for the period of time the digest should be kept non-invertible.

- given a message m , finding a message $m' \neq m$ such that $H(m) = H(m')$; this property is called *second preimage* resistance (or weak collision resistance) and states that it must be impossible, given a message, to create a different message with the same digest; a brute force attack has to search in a space of 2^l possible digests;

- finding a *collision*, i.e. two messages $m \neq m'$, such that $H(m) = H(m')$. This (strong) collision resistance is a stricter constraint w.r.t. the previous one, because in this case an attacker has the freedom of choosing both messages. This constraint is expressed by the Birthday attack, derived from the Birthday paradox. This paradox is due to the counterintuitive (but correct) result that the probability of finding two persons having the same birthday date in a group of 23 people is slightly greater than 50% (one would expect a smaller probability, not considering the fact that the birth date, i.e. one day of the year, is not specified!). In case of c.h.f.s, the set of all possible digests of length l is 2^l . Considering two sets of s instances of messages and computing their digests, if s is large the probability of having the same digest in both sets is greater than [2, 22]

$$1 - e^{-s^2/2^l}.$$

Thus if we consider two sets with cardinality $s=2^{l/2}$, the probability of finding a collision is $1-1/e$, i.e. 63.2%. From this result it is easy to see that to protect against strong collision attacks, a c.h.f. has to double the number of bits of the digest (w.r.t. the number of bits required for the previous two attacks).

Many c.h.f.s are built according to the Merkle-Damgård structure (developed by Ralph Merkle and Ivan Damgård). The idea behind c.h.f.s built according to this structure is to split the message in fixed size blocks (of b bits), then to apply in a series of steps a compression function to each block, starting from the first one and proceeding in order with the successive ones. The compression function is the core of the whole process: in each step it has as input a new block x_i of the message and the result it has produced at the previous step. Thus it operates combining in a *one-way* fashion the two inputs and gives the resulting hash. In the first step a (typically) fixed value (generally called *iv*, *initial value*) is used in place of the result of the previous step. After the final step, another function may be applied to the last result, to produce the hash of the whole message (typically modifying the bit length of the out-

put). The last block should be padded in a particular way to make the message length a multiple of the block size required by the compression function and to avoid possible collision attacks.

Assuming a message m having length a multiple of b , $m = x_1 x_2 \dots x_n$, the application of the compression function f may be written as $f(\dots f(f(in, x_1), x_2), \dots, x_n)$. It may be shown that a c.h.f. is collision resistant if it is also its compression function.

Randomized hashing [11, 12, 19] is an improvement to existing c.h.f.s having the objective of strengthening signatures based on them. The use of randomized hashing modifies the complexity of an attack to a digital signature from one of finding a collision to (a much harder) finding a second preimage. In a few words randomized hashing modifies the message m to be hashed XOR-ing it with a concatenation, a sufficient number of times, of a random value s (called salt); the resulting message m' is appended to the salt s , and then the hash is computed on the result.

4. Types of cryptographic hash functions

C.h.f.s are built according to three main methods. The first method builds the compression function using an existing symmetric block cipher. A symmetric block cipher is a function developed to encrypt data using a (symmetric) key: examples are the Digital Encryption Standard [16] and the Advanced Encryption Standard [17]. This type of ciphers work on blocks of data reversibly, mapping each block to another (encrypted) block, driven by a key. There are many ways to build a compression function by means of a block cipher applied to a block of the message to be hashed and to the result of the hash of the previous block. An example is the Davies-Meyer method in which the hash at a certain block x_i is computed XOR-ing the hash at the previous block with the encryption of the previous block using x_i as the key. [15] and [2] present some of these methods. The advantage of this approach is that the compression function is built using an already implemented function. The disadvantage is that care must be used when applying a reversible function, like an encryption function, to create a one-way function. In particular, a good encryption function may not possess the characteristics, or may not be applied in a way, that leads to a hash function with the expected security.

The second method bases the construction of c.h.f.s on modular arithmetic. An example of this kind are MASH-1 and MASH-2. These functions are based on a compression function that computes the modulus N on the result of a function of the current message block x_i and the result H_{i-1} of the compression function at the previous step, followed by the XOR with H_{i-1} :

$$H_i = (f(x_i, H_{i-1}) \bmod N) \text{ XOR } H_{i-1}$$

The difference between MASH-1 and MASH-2 lies in the value of the exponents used internally by the function f , that are 2 and 257 respectively. MASH-1 and MASH-2 are defined in the ISO/IEC standard 10118-4.

Apart from the types of c.h.f.s discussed so far, some other approaches may be found in the literature. [2] recalls the hash functions that use cellular automata, the hash functions based on the knapsack problem and the hash functions that employ algebraic matrices.

One of the aims of this paper is to briefly recall some of the most used and widely known c.h.f.s developed ad-hoc with the purpose of securely and efficiently hashing data.

MD4 (see [20] for details) is a function developed to efficiently compute hashes on 32-bit processors. Its digest size is 128 bits and it works on blocks of 512 bits by applying a compression function, made of three rounds (i.e., phases in the computation of the compression function), in a Merkle-Damgård structure. To date, MD4 has suffered many collision attacks.

MD5 (see the description in [21]) has the same Merkle-Damgård structure, digest size and block size as MD4, but has many improvements over it. In particular, the MD5 compression function has one more round w.r.t. MD4 (four instead of three), and thus uses four boolean functions applied to the bits of the message block and of the previous round result. Also MD5 has suffered some collision attacks (see, for example, [23]).

The first function of the SHA (Secure Hash Algorithm) family was made public on May 1993 in the Secure Hash Standard FIPS PUB 180 by the NIST. Two years later NIST published a version of SHA with a small modification (a left rotation of a quantity) aimed at increasing the security of the hash function as stated in FIPS PUB 180-1, and the algorithm defined therein was called SHA-1. The structure of SHA-1 is very similar to the one of MD4 and MD5: it works on message blocks of 512

bits but has an internal state of 160 bits and also produces a digest of 160 bits. The compression function is made of four rounds. A round is composed of twenty steps involving boolean operations, sums and permutations. Following a Merkle-Damgård structure the message blocks are processed in sequence, the result of the compression function being input to the processing of the next block. Also for this compression function attacks have been found that may produce collisions and second preimages in less than the expected complexity for brute force attacks.

The most recent standard from NIST regarding c.h.f.s is FIPS PUB 180-3 (year 2008). In that standard are specified SHA-1 and the SHA-2 family (all based on a Merkle-Damgård structure), composed by SHA-224, SHA-256, SHA-384 and SHA-512. For the SHA-2 family, the name of the function indicates the digest length; apart that, the functions differ for the number of rounds and some constants used in the algorithm. There is also a Draft FIPS PUB 180-4 which introduces, among other things, two new c.h.f.s based on SHA-512 (and the possibility to define others in the future).

We remark that many other c.h.f.s have been developed with the objective of efficiently hashing data (for example RIPEMD-160 and Whirlpool).

5. The SHA-3 competition

At the end of 2007 the NIST published a request for proposals of a new c.h.f., that will be called SHA-3 [18]. This public call was motivated by the continuous evolution of cryptanalytic methods that could, in the future, mount attacks to presently secure c.h.f.s. This "call for algorithm" solicited submissions from the public, and the following evaluation steps (called rounds) encouraged analyses from the scientific community. The objective is to develop one (or more) c.h.f. that could substitute, and be compatible with, the present (and currently un-attacked) ones.

The new algorithm should be more efficient from a computational viewpoint and more secure (for example, the request for proposals requires that an attack on one of the present c.h.f.s should not succeed on the new one). Moreover, no parts of the new algorithm should be tied to patents or other royalties. The algorithm should support, at least, the digest lengths of 224, 256, 384 and 512 bits and accept, at minimum, messages of maximum length $2^{64}-1$ bits (so if a c.h.f. algorithm uses the mes-

sage length in the digest computation, it should reserve a field with enough space to encode at least this maximum length). The selection among the candidates has been and will be done by NIST and through public analysis. The features that will be considered are security (obviously) and space/time performance; another aspect that is considered is the flexibility of the algorithm. As a last criterion of judgment, notwithstanding the previous ones, the simplest algorithm will be preferred.

At <http://csrc.nist.gov/groups/ST/hash/sha-3/index.html> it is possible to find the initial web page of the NIST competition website. There all the competition related information may be found; in particular, links to the candidates submissions, where the accompanying documentation and public analyses are reported.

The paper [8] presents a classification of the candidates and gives some performance evaluations from the documentation of those algorithms.

Information on the SHA-3 five finalists has been obtained from documents available on the respective websites¹. Each of the five finalists will be briefly described in the following.

BLAKE (proposal website <http://www.131002.net/blake/>) is the SHA-3 submission by Jean-Philippe Aumasson, Luca Henzen, Willi Meier and Raphael C.-W. Phan, described in [1]. The message digest sizes can be 224 and 256 bits in the 32-bit version and 384 and 512 bits for the 64-bit version. The shorter digest sizes of each version (224 and 384 bits respectively) are obtained truncating the final longer digest (and using other initial values and paddings). BLAKE works in a single pass over the message, applying a compression function (derived from LAKE, see reference in the BLAKE document) to successive message blocks using the HAIFA [5] method. HAIFA is an improvement over the Merkle-Damgård method: in the application of the compression function there is inclusion of the number of bits processed until the current block and a user defined salt (in [5] it is discussed how HAIFA relates to randomized hashing). Before hashing, the message is padded with a fixed bit string and the message length. Each message block is then processed after an initialization step that depends on the bits counter, the salt and the result of the processing of the previous block (for the first block, the latter is substituted by an initial value). The ini-

¹ The SHA-3 finalist's websites were visited by the author in the months of January and February 2011.

tialization step of the compression function creates a 4×4 matrix of word values; then the processing is performed as a set of rounds (14 for BLAKE-256 and 16 for BLAKE-512). Each round is a variant of the ChaCha stream cipher (see reference in the BLAKE document); the operations in each round are sums, XORs and rotations on the initialized values and the current message block. In detail, in each round first the four columns then the four diagonals of the matrix are processed separately, with each round mixing differently the parameters of the operations. The output of the processing of the current message block is then obtained by XOR operations involving the values in the matrix, the salt and the result of the previous block.

Grøstl² (submission related website <http://www.groestl.info/>) is the application to the SHA-3 challenge by Praveen Gauravaram, Lars R. Knudsen, Krystian Matusiewicz, Florian Mendel, Christian Rechberger, Martin Schl  ffer and S  ren S. Thomsen. This algorithm is presented in [10]. Gr  stl uses a Merkle-Damgård structure. It may generate hashes of any length in multiples of one byte, from 8 to 512 bits. The message to be hashed is padded, then divided in blocks of 512 bits for digests of length ≤ 256 bits; for larger digest lengths the block size is 1024 bits. The compression function uses the XOR operator and two permutation functions (called P and Q) having 512 and 1024 bits versions. Each permutation function operates on a state in matrix form of 8×8 bytes or 8×16 bytes (for each version respectively). Each permutation applies to the state the functions *AddRoundConstant*, *SubBytes*, *ShiftBytes* and *MixBytes* in sequence in a similar fashion to Rijndael (see reference in the Gr  stl document). The application of these functions is made a certain number of times called rounds; the suggested number of rounds is 10 for digest lengths ≤ 256 bits, and 14 otherwise. This is an adjustable parameter that may be used to trade off performance and security. The output transformation XORs the final result with P applied to the same final result, and then keeps the required number of bits for the digest.

JH (whose submission website is <http://www3.ntu.edu.sg/home/wuhj/research/jh/>) is the candidate proposed by Hongjun Wu. The description of this submission is reported in [24]. It operates with a Merkle-Damgård construction. The intermediate hash values are 1024 bits long

² In case the character o has encoding problems in some environments, the authors suggest the alternative name Groestl.

(256 4-bit groups) and the digest, for each requested length by the SHA-3 competition, is obtained extracting the rightmost bits of the final hash value. The original message is padded so that its length is a multiple of 512 bits, which is the message block size for the compression function. [24] explains that the compression function is based on a block cipher developed with a technique that generalizes the one used by AES (FIPS PUB 197), working on the bit groups composed in eight dimensions. The block cipher applies to the bit groups 42 rounds made of S-boxes, a linear transformation and permutations.

Keccak is the proposal by Guido Bertoni, Joan Daemen, Michaël Peeters and Gilles Van Assche (proposal website <http://keccak.noekeon.org/>) described in [4]. This c.h.f. is created with reference to the sponge construction [3]. The sponge construction operates on blocks (of size r bits) of the padded message. The sponge state (of size $b > r$) is initialized, then in the first phase, called absorption, a cycle is performed for every block until the whole message is processed: the block is XOR-ed to a part of the state, immediately followed by the application of a function f to the state. After the absorption, the squeezing phase outputs successive parts (of size r) of the state, also in this case alternated with applications of f . This method allows to produce hashes of any size, but the security of the sponge construction depends only on $c = b - r$ (the size of the part of the state not XOR-ed with the message blocks). The function f is a permutation repeated for a fixed number of rounds. In the proposal the block size is $r = 1024$, and $c = 576$ (so $b = 1600$).

Skein (whose website made available by the submitter is <http://www.skein-hash.info/>) is the SHA-3 proposal developed by Niels Ferguson, Stefan Lucks, Bruce Schneier, Doug Whiting, Mihir Bellare, Tadayoshi Kohno, Jon Callas and Jesse Walker. [7] is a complete description of this proposal. Skein characteristics are a variable output size, the possibility to use three different internal state sizes (namely 256, 512 and 1024 bits; the bigger the state size, the stronger the security) and the use of a block cipher, named Threefish, that is tweakable (that is, the encryption does not depend on the key and the plaintext only, but also on a *tweak*, which is a value that controls the subkeys used in the internal rounds of the encryption function). Moreover, Threefish uses very simple operations on 64-bits, namely addition, XOR and rotation. The Threefish building block is used in a

Unique Block Iteration construction. This implies that the application of the block cipher is done to consecutive blocks of the (padded) message to be hashed, using as input the result of the previous block and also a tweak that depends on the position of the block (and also on its type). Thus, each block would have a different processing by Threefish depending on its position in the message to be hashed (from this the word Unique). At the end of the message processing, a transform allows the resulting hash value to be any length specified by the user. The authors make clear that no matter the length of the output, the security of the hash function depends on the internal state size only.

Figure 1 reports the timeline of the selection process.

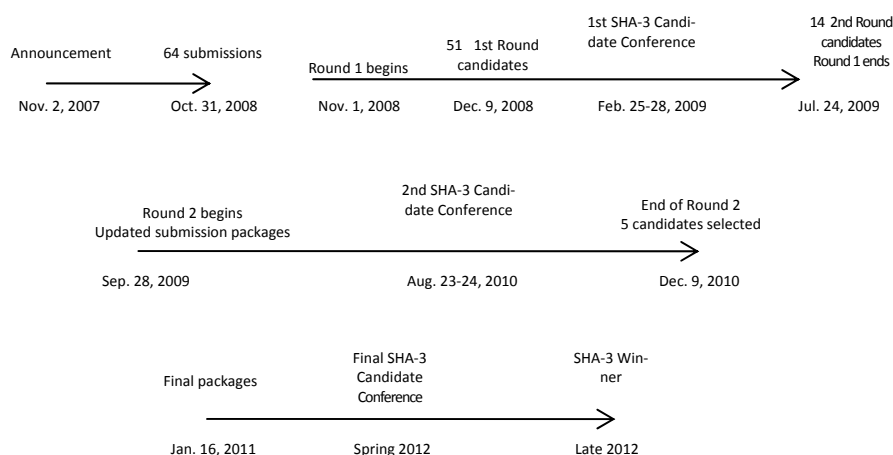


Figure 1. The SHA-3 timeline (prepared by the author from data available at the SHA-3 NIST website <http://csrc.nist.gov/groups/ST/hash/sha-3/index.html> visited on February 24, 2011)

6. Conclusions

In this paper the main characteristics of c.h.f.s have been presented. From the sample applications reported it is easy to perceive the importance these functions have in almost every digital security application. This importance is witnessed by the current effort of NIST in promoting the development of a more robust and secure c.h.f. In this paper the five finalist algorithms of the SHA-3 NIST challenge have been briefly described, but each of them deserves a careful examination of the document describing it. Given the high quality of the finalists and the efforts of the computer security community in analyzing these proposals, at the

end of year 2012 NIST will elect one of the building blocks on which the security of many digital applications will be built in the years to come.

Acknowledgments

The author is indebted to Prof. A. E. Werbrouck and Dr. S. Bresso for the precious help they gave in the preparation of this paper, and to Prof. L. Roversi for the useful discussion on complexity classes of functions.

References

- [1] P. Aumasson, L. Henzen, W. Meier, R. C.-W. Phan. *SHA-3 proposal BLAKE, version 1.3*, December 2010.
- [2] S. Bakhtiari, R. Safavi-Naini, J. Pieprzyk. *Cryptographic Hash Functions: A Survey*, Technical Report 95-09, Dept. of Computer Science, University of Wollongong, 1995.
- [3] G. Bertoni, J. Daemen, M. Peeters, G. Van Assche. *Cryptographic sponge functions*, <http://sponge.noekeon.org/>, January 2011.
- [4] G. Bertoni, J. Daemen, M. Peeters, G. Van Assche. *The Keccak reference, version 3.0*, January 2011.
- [5] E. Biham, O. Dunkelman. *A Framework for Iterative Hash Functions: HAIFA*, Proceedings of the Second NIST Cryptographic Hash Workshop, 2006.
- [6] T. Dierks, E. Rescorla. *The Transport Layer Security (TLS) Protocol Version 1.2*, RFC 5246, The IETF Trust, August 2008.
- [7] N. Ferguson, S. Lucks, B. Schneier, D. Whiting, M. Bellare, T. Kohno, J. Callas and J. Walker. *The Skein Hash Function Family, version 1.3*, October 2010.
- [8] E. Fleischmann, C. Forler, M. Gorski. *Classification of SHA-3 Candidates*, Cryptology ePrint Archive, <http://eprint.iacr.org/2008/511.pdf>, April 2009.
- [9] J. Franks, P. Hallam-Baker, J. Hostetler, S. Lawrence, P. Leach, A. Luotonen, L. Stewart. *HTTP Authentication: Basic and Digest Access Authentication*, RFC 2617, The Internet Society, June 1999.
- [10] P. Gauravaram, L. R. Knudsen, K. Matusiewicz, F. Mendel, C. Rechberger, M. Schl  ffer, S. S. Thomsen. *Gr  stl – a SHA-3 candidate, version 2.0*, January 2011.

- [11] S. Halevi, H. Krawczyk. *Strengthening Digital Signatures via Randomized Hashing*, In Cynthia Dwork, editor, *Advances in Cryptology, CRYPTO 2006*, vol. 4117, LNCS, pages 41-59, Springer.
- [12] S. Halevi, H. Krawczyk. *Strengthening Digital Signatures via Randomized Hashing*, Internet Draft, draft-irtf-cfrg-rhash-01.txt, The IETF Trust, October 2007.
- [13] H. Krawczyk, M. Bellare, R. Canetti. *HMAC: Keyed-Hashing for Message Authentication*, RFC 2104, IETF, February 1997.
- [14] M. Luby, C. Rackoff. *How to Construct Pseudorandom Permutations and Pseudorandom Functions*, SIAM Journal of computing, 17(2):373-386, 1988.
- [15] A. J. Menezes, P. C. van Oorschot, S. A. Vanstone. *Handbook of Applied Cryptography*, ISBN: 0-8493-8523-7, CRC Press, 1996.
- [16] National Institute of Standards and Technology. FIPS PUB 46-3, *Data Encryption Standard*, 1999.
- [17] National Institute of Standards and Technology. FIPS PUB 197, *Advanced Encryption Standard*, 2001.
- [18] National Institute of Standards and Technology. *Announcing Request for Candidate Algorithm Nominations for a New Cryptographic Hash Algorithm (SHA-3) Family*, Federal Register Notice, Vol. 72, No. 212, pages 62212-62220, November 2, 2007.
- [19] National Institute of Standards and Technology. NIST Special Publication 800-106, *Randomized Hashing for Digital Signatures*, 2009.
- [20] R. Rivest. *The MD4 Message-Digest Algorithm*, RFC 1320, MIT and RSA Data Security, Inc., April 1992.
- [21] R. Rivest. *The MD5 Message-Digest Algorithm*, RFC 1321, MIT and RSA Data Security, Inc., April 1992.
- [22] W. Stallings. *Cryptography and Network Security: Principles and Practice*, 4th ed., ISBN 0-13-202322-9, Pearson Education, Inc., Pearson Prentice Hall, 2006.
- [23] X. Wang, H. Yu. *How to break MD5 and other hash functions*, EUROCRYPT 2005, vol. 3494, LNCS, pages 19-35, Springer, 2005.
- [24] H. Wu. *The Hash Function JH*, January 2011.

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Torino



Volumi pubblicati:

2009 Per le vie del mondo

2010 La ricerca della verità

2011 L'Italia nelle scritture degli altri

Stampato presso Audere -Torino